DIZIONARIO STORICO
DI
ARCHITETTURA

CONTENENTE

LE NOZIONI STORICHE, DESCRITTIVE, ARCHEOLOGICHE, BIOGRAFICHE
TEORICHE DIDATTICHE E PRATICHE DI QUEST' ARTE

DI

QUATREMÈRE DE QUINCY

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA

DI

ANTONIO MAINARDI

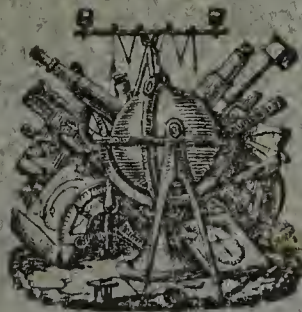
RIVEDUTA, ORDINATA ED AMPLIATA

CON GIUNTE IMPORTANTISSIME CAVATE DALLE OPERE DI

Alberti, Baldinucci, Bottari, Carbone ed Arnò, Dati, Grassi, Milizia, Mori, Orsini, Palladio, Scamozzi, Serlio, Stratico, Vasari, Vignola ed altri; e dai Dizionarj delle Scienze Matematiche pure ed applicate, Tecnologici ed Universale della lingua italiana

PER CURA

DEL DIRETTORE E DEI COLLABORATORI DELLA BIBLIOTECA DELL' INGEGNERE CIVILE
E DI ALTRI DISTINTI INGEGNERI ED ARCHITETTI

VOLUME SECONDO

MANTOVA
COI TIPI DEI FRATELLI NEGRETTI
1850

SCELTA BIBLIOTECA

DELL'

INGEGNERE CIVILE

VOLUME XXII

DIZIONARIO STORICO
DI
ARCHITETTURA

CONTENENTE
LE NOZIONI STORICHE, DESCRITTIVE, ARCHEOLOGICHE, BIOGRAFICHE,
TEORICHE, DIDATTICHE E PRATICHE DI QUEST'ARTE

DI

QUATREMÈRE DE QUINCY

DELL'ISTITUTO DI FRANCIA, ACCADEMICO DELLE ISCRIZIONI E BELLE LETTERE,
E SEGRETARIO PERPETUO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA

DI ANTONIO MAINARDI

RIVEDUTA, ORDINATA ED AMPLIATA

CON GIUNTE IMPORTANTISSIME CAVATE DALLE OPERE DI

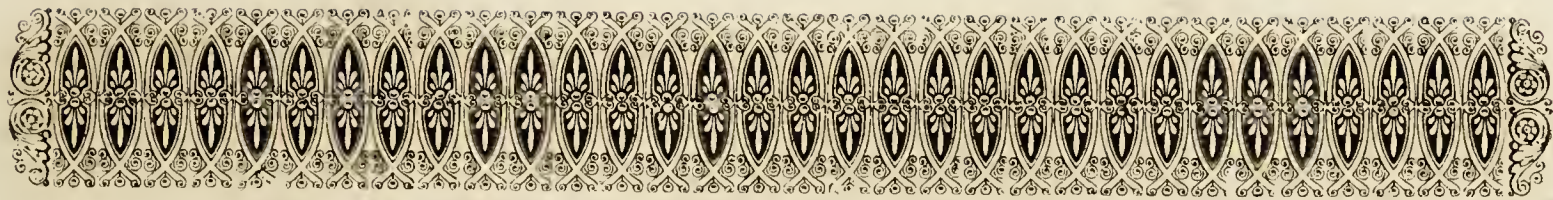
Alberti, Baldinucci, Bottari, Carbone ed Arnò, Dati, Grassi, Milizia, Morri, Orsini, Palladio, Scamozzi, Serlio, Stratico, Vasari, Vignola ed altri; e dai Dizionarj delle Scienze Matematiche pure ed applicate, Tecnologici ed Universale della lingua italiana

PER CURA
DEL DIRETTORE E DEI COLLABORATORI DELLA BIBLIOTECA DELL'INGEGNERE CIVILE
E DI ALTRI DISTINTI INGEGNERI ED ARCHITETTI

VOLUME SECONDO

MANTOVA
PRESSO I TIPOGRAFI FRATELLI NEGRETTI
1844

DIZIONARIO STORICO

DI

ARCHITETTURA

NB. Le aggiunte saranno contrassegnate da un asterisco (*)

I

* IACOPO Tedesco, architetto, detto fiorentinamente *Lappo*. V. Lappo.

* IALOSTROTO — Pavimento con particelle di vetro di vario colore, il quale se veniva intarsiato di pezzetti quadrati di legno a diversi colori, dicevasi *Xilostroto*; se poi era formato di pezzetti di marmo vario-colorati, denominavasi *Litostroto*. — *bon.*

* IAPELLI (Luigi), architetto e pittore, nato a Bologna nel 1709, fu scolare dell'Angiolini, del Torreggiani, del Cigoli; poi studiò la pittura sotto Stefano Orlandi e riuscì non mediocre. Modesto, semplice, religioso in ogni atto esercitavasi nelle più dure penitenze, morì di soli trentatrè anni, ai 23 marzo 1742. — *bon.*

ICNOGRAFIA. (Icnographia — Icnographie — Grundriss, Plan) Parola greca composta da ιχνος vestigio, e γραφη pittura, disegno.

La voce ιχνος vestigio, non significa solo una traccia in generale, ma particolarmente quella traccia che il piede imprime e lascia sul suolo, o sopra un terreno molle: *signum* (dicono i lessici) *quod pes solo, vel aliter rei molli imprimit.*

Nulla in vero può render meglio l'idea che gli antichi avevano associata, ed associano anche i moderni nell'architettura, alla voce *icnografia*, di cui è divenuto sinonimo il vocabolo *pianta*. Infatti una *pianta* non è altro che la rappresentazione, resa visibile con linee, o colori, dell'insieme che comprende tutte le forme, tutti i contorni e tutte le configurazioni che un edificio imprimerebbe sul suolo, qualora potesse esserne staccato, o supponendolo tagliato orizzontalmente a fior di terra e a raso delle sue fondamenta.

Icnografia è il termine di cui (Vitr. lib. 1° cap. II.) si fa uso per indicare ciò che intendiamo per *pianta* nel linguaggio didattico dell'architettura. *Ichnographia* (egli dice) *est circinni regulaeque modice continens usus, ex quo capiuntur formarum in solis arearum descriptiones.* v. pianta

* ICNOGRAFICO. — Appartenente all'icnografia.—*a*

ICTINO (Ictinus) architetto greco che visse al tempo di Pericle, sotto il cui governo, di conserva con Callicrate, costrusse in Atene il tempio di Minerva detto *Partenone*, del quale tuttora sussistono alcuni considerevoli avanzi, stati disegnati ed incisi con somma esattezza. E a queste incisioni noi rimettiamo il lettore per tutto ciò che concerne in particolar modo l'architettura di quel monumento.

Avendo fatto conoscere in parecchie occasioni e sotto varj rapporti quest'insigne monumento, reputiamo debito nostro il far qui particolare menzione di alcune altre opere di così rinomato architetto. La sua riputazione, per quanto appare, lo chiamò a parte delle primarie intraprese del suo tempo, fra le quali è da comprendersi l'erezione del magnifico tempio di Cerere ad Eleusi, destinato alle iniziazioni, gran parte del quale è ad esso dovuta.

Tre scrittori, Vitruvio, Strabone e Plutarco, ci hanno lasciato intorno al tempio d'Eleusi alcune nozioni, che non s'accordano fra loro in tutti i punti.

Secondo Vitruvio, *Ictino* aveva eretta la *cella* del tempio di Cerere Eleusina e di Proserpina, di smisurata grandezza, colla proporzione dorica, e senza colonne all'esterno: *Eleusinæ Cereris et Proserpinæ cellam immani magnitudine Ictinus dorico more sine exterioribus columnis... pertexit* o *pertexuit*. (Vitr. lib. VII, Prefazione)

Strabone si esprime così: » viene in seguito Elensi, ove esiste il tempio di Cerere Eleusina, ed il locale per le iniziazioni costrutto da *Ictino*, lo stesso che sotto Pericle elevò nella cittadella di Atene il tempio di Minerva. » (Strab. lib. IX)

Plutarco (*Vita di Pericle*) narra essere stato Corebo che diede principio al così detto *telesterium* d'Eleusi, vale a dire tempio per le iniziazioni, e per conseguenza (salvo il cambiamento d'espressione) lo stesso edificio che viene dagli altri due scrittori attribuito a *Ictino*.

Si possono però conciliare fra loro i tre indicati scrittori, dicendo che *Ictino* non avea fatto che la *cella*, od il muro del tempio ornato al di fuori di pilastri dorici, e che Corebo avendo cominciato l'interno, di cui innalzò le colonne, abbia potuto, secondo l'espressione di Plutarco, essere riguardato come l'architetto del monumento. Tuttavolta risulta dai passi surriferiti, che *Ictino* deve essere tenuto il primo autore di detto tempio, il più grandioso che sia stato costrutto nella Grecia.

IDEA — IDEALE. — (*Idée, idéal-Begriff, Idealische*) — *Idea* significa, secondo la parola greca da cui deriva, e secondo la definizione teorica adottata, quella specie d'immagine che producono e lasciano in noi le impressioni degli oggetti. Quindi *idea* ed *immagine* sono, metafisicamente parlando, sinonimi.

Alcuni metafisici vorrebbero tuttavia che la parola idea fosse adoperata a significare la rappresentazione nel nostro spirito di tutto ciò che appartiene al morale, e che la parola *immagine* servisse a rappresentare tutti gli oggetti materiali, o che cadono sotto i nostri sensi. Infatti dicesi l'*idea* del dovere, dell'anima, della divinità, e mai non si adopera ad esprimere cosiffatte rappresentazioni la voce *immagine*. Quest'ultima parola convien dunque esclusivamente alla rappresentazione che si effettua nel nostro spirito di tutto ciò che ha colpito il senso esterno; e dicesi con molta proprietà *afferrare* e *ritenere le immagini* degli esseri corporei. Tuttavolta l'uso ammette che si possa, in questa classe di oggetti, far uso del vocabolo *idea*, e dicesi perciò indistintamente l'*idea* o l'immagine del sole, aver l'*idea* o rappresentarsi l'*immagine* di un uomo, d'una statua, d'un edificio. Per questo adunque la parola *idea* appartiene al dizionario delle arti e del disegno.

Si fa uso pertanto di questa parola nell'architettura per indicare l'impressione che lasciano nello spirito gli oggetti che sono di pertinenza dell'arte di edificare, e dicesi aver l'*idea*, conservar l'*idea* d'una pianta, d'un monumento, dell'alzato, degli ornamenti ecc. Si adopera inoltre la stessa parola quando trattasi d'invenzione o della composizione d'un edificio. In questo genere, come in tutti gli altri, l'artista non inventa e non immagina che formando un tutto nuovo di parti, di cui il suo spirito possiede gli elementi; l'opera, che è il prodotto dell'invenzione, non è che un composto, vale a dire una immagine novella, formata dalla riunione di molte altre parziali, di cui l'immaginazione produce un nuovo insieme. Ma fa d'uopo che l'artista abbiasi presentato allo spirito l'immagine di questo nuovo insieme, prima di mandarlo ad effetto. E ciò si chiama farsi l'*idea* di una composizione.

Un'*idea* è tanto più distinta in noi, quanto l'impressione dell'oggetto veduto è stata più viva e più forte. Questa vivacità e forza d'impressione dipende ora dalla natura dello spirito o della memoria, ora dalla diuturnità dello studio. La riflessione e l'abitudine di combinare danno all'artista la maggiore facilità di rappresentarsi con chiarezza tutto ciò che si propone di realizzare: più l'*idea* sarà stata distinta nel suo spirito, più la rappresentazione che ne vorrà fare, acquisterà di verità, e ne renderà facile l'intelligenza allo spettatore.

Si adopera la parola *idea*, nelle arti del disegno e nei disegni d'architettura, come sinonimo di schizzo. Perciò si dice dare l'*idea* d'una composizione, formare l'*idea* d'un progetto di monumento. Ciò non altro significa che schizzo, vale a dire immagine compendiata o ridotta di un oggetto, che basta talvolta per fissarne i dati generali, o richiamarne l'insieme.

Si adopera inoltre il vocabolo *idea* in un altro senso, come allorquando si dice operare a *idea*, dipingere o disegnare a *idea*, riprodurre a *idea* la veduta d'un monumento: lo che in generale significa, eseguire per reminiscenza, per immaginazione. Ma in sostanza è lo stesso che dire, dipingere o disegnare non secondo un dato modello o dal naturale, ma secondo il tipo o la immagine che ce ne siamo formata; egli è come se si dicesse, riprodurre la veduta di un monumento non dal vero, ma dalla immagine che ne ha conservata la memoria.

Ed è in virtù di questa facoltà, di cui è dotato il nostro spirito, che noi possiamo supplire, nella imitazione di molti oggetti, alla veduta reale e immediata della natura, formando però in noi collo studio una specie di tipo, che ne sia l'esemplare *ideale*; e tale si è il principio ad un tempo e la spiegazione di ciò che la teoria chiama *ideale* in ogni genere d'imitazione.

Ora diremo che la parola *ideale* ha due significati distinti.

La prima, che prendesi per lo più in cattiva parte, è sinonimo d'immaginario, di fantastico, di fittizio. Secondo questa significazione si applicherà la parola *ideale* ad ogni opera la quale, invece di essere con-

cepita ed eseguita secondo le leggi della natura, dietro i principj della verità e le regole del gusto, apparirà come il prodotto di una sregolata immaginazione, che prende i sogni per inspirazioni del genio, e cade nel falso per la smania di far cose nuove.

Il secondo modo d'intendere la parola *ideale* è più particolarmente applicabile alle arti d'imitazione, che hanno nella natura un modello visibile. Così nella teoria della imitazione la voce *ideale* si oppone a quella di *naturale*. Ed allora s'intende che il modo d'imitare, a cui si dà l'aggiunto di *naturale*, è quello che si limita alla copia esatta del modello, considerato individualmente; e viceversa intendesi che la maniera chiamata *ideale*, è quella che rappresenta gli oggetti o gli esseri considerati sotto un punto di vista generale, vale a dire tai quali possono o potrebbero essere.

In quest'ultimo senso *ideale* esprime il risultamento d'una operazione dell'intelletto, il cui oggetto è di riunire sopra un individuo tutte le perfezioni che trovansi per lo più sparse in molti. Ora una tale operazione consiste in ravvicinamenti e generalizzazioni, che non possono operarsi che per effetto di un sistema astratto. Pel quale sistema noi chiamiamo per esempio l'*ideale* di tal soggetto, di tal natura, di tale specie di composizione ecc., il tipo caratteristico, il principio generico di tale o tal altro oggetto d'imitazione, dedotto dalla natura considerata nelle sue intenzioni e nelle leggi generali delle sue opere, anzichè nella individualità delle sue produzioni.

Questa teoria imitativa non sembra molto applicabile all'architettura, la quale non può operare dietro un modello reale e positivo. Tuttavia quando si pensi che il sistema sul quale si fonda quest'arte, ed i principj che le servono di base, sono necessarj risultamenti dell'intelletto, e quando si riconosca, che ogni sistema attinto alle leggi universali della natura appartiene ad un ordine di cose *ideale*, può essere permesso il dire che nessun'arte più dell'architettura è basata sul principio di ciò che dicesi *ideale*.

* IDRAGOGIA (Hydragogia — Hydragogie — Wasserkunst) — Arte o scienza di condurre le acque; ed anche deduzione delle acque fuori d'un luogo per condurle in un altro. — *M.*

* IDRAGOGICO. — D'idragogia, relativo o pertinente all'idragogia. — *A.*

* IDRAGOGO. — Quegli che s'applica all'idragogia, o che la esercita. — *M.*

* § 1. — (In idraulic.) Acquedotto, condotto d'acqua, conduttore o scolatore d'acqua. — *N.*

IDRAULICA. — (Hydraulica — Hydraulique — Wasserbaukunst) — Voce derivata dal greco, e serve ad indicare ciò che appartiene all'acqua, ciò che ha relazione alle acque.

Si dà questo aggiunto a quella parte dell'architettura e della costruzione che riguarda gli edificj che si costruiscono nell'acqua e sopra palafitte, ed ogni sorta di lavori, come porti, ponti, dighe, murazzi, canali di navigazione ecc., che si fanno o nel mare o sui fiumi, e che hanno per oggetto, o di condurre le acque, o di guarentirci dalla loro piena od irruzione. Chiamasi pertanto *architettura idraulica* questa parte dell'arte di edificare. Un tempo tutte le parti di quest'arte erano comprese sotto la denominazione di *architettura*, ed esercitate dall'architetto. Dacchè lo spirito della moderna analisi si è introdotto nel regno delle arti, per isolarle, e fare d'un'arte altrettante arti, quanti sono i generi ch'essa comporta, l'*idraulica* è divenuta una professione separata e distinta nell'architettura.

Il nome d'*idraulica* si dà pur anche alla scienza che insegna a misurare, condurre ed innalzare le acque. L'architetto ha bisogno d'essere ammaestrato in questa scienza, a fine di conoscere i mezzi di procurare le acque o alle città od agli edificj pubblici, od alle case de' privati, ch'egli viene incaricato di costruire, od ai giardini di cui ha la direzione.

La costruzione, la disposizione e la decorazione delle fontane dipendono particolarmente dalle cognizioni *idrauliche*. Ognuno può essersi convinto da quanto si è esposto all'articolo *fontana* (v. questa parola) di tutte le risorse di cui abbisogna questa parte, o per produrre effetti variati col volume d'acqua di cui si può disporre, o per economizzarla od accrescerla con mezzi ingegnosi. Conviene che l'architetto sia versato altresì nella cognizione delle macchine *idrauliche* (v. MACCHINA), che sono i principali strumenti di cui deve far uso per procurare le acque alle fontane, ch'egli costruisce, senza di cui le medesime non possono avere alcun pregio.

Dalla scienza *idraulica*, di cui abbiamo parlato, ebbero origine differenti congegni, che sono caduti nell'obblio; del che non dobbiamo gran fatto lagnarci, dappoichè non si cerca più tanto nei giardini il gusto delle composizioni artificiali, cioè di quegli organi *idraulici* (v. ORGANO), di cui gli antichi giardini d'Italia ci offrono ancora qualche esempio.

Sembra che gli antichi abbiano conosciuto quasi tutti i segreti della scienza e dell'arte *idraulica*, e che nessuna delle moderne invenzioni in questo genere sia stata da loro ignorata.

* IDRAULICO. — D'idraulica, appartenente all'idraulica. — *A.*

* § 1 — Macchina idraulica, quella che serve a condurre, alzare, regolare e dominare le acque correnti o stagnanti, a produrre i getti d'acqua pei giardini ecc. v. MACCHINA — *A.*

* § 2 — È pure un aggiunto che si dà a quelle calcine, dette altrimenti *magre*, alle quali appartiene ordinariamente la facoltà di produrre della malte capaci di assodarsi in breve tempo entro l'acqua. *C.*

* § 3 — Attributo dell'Ingegnere che è dedicato particolarmente agli studj dell'idraulica, detto altrimenti *idrometra*. — *C.*

IDRAULO. — (Hydraulos — hydraulicon) — Organo ad acqua, che dicesi anche *idraule*, ed *organo idraulico*.

Questo istrumento, di cui Vitruvio nel decimo libro della sua Architettura ci ha data una descrizione, la quale per altro non ispiega chiaramente il modo ond'era disposto, occupò moltissimo l'attenzione degli antiquarj.

La maggior parte di essi son di parere che fosse un organo differente soltanto dai nostri organi pneumatici in ciò che l'acqua metteva in movimento i mantici. Quest'idea non è esatta. Vitruvio ha copiata la descrizione di Erone d'Alessandria, e per difetto di non aver ben compreso questo scrittore, egli pure si è reso difficile ad essere interpretato.

La descrizione di Erone, che trovasi nella *Collezione delle opere de' Matematici greci*, è ben più chiara, e non solo ci fa vedere la vera disposizione dell'organo idraulico, ma prova ben anche che si dovette aver prima cognizione di una specie d'organo a vento.

Ctesibio (scrive Fockel nella sua *Storia della musica*) celebre matematico d'Alessandria, che fiorì a' tempi di Tolomeo Evergete e fu maestro di Erone, è comunemente reputato l'inventore di quest'organo (V. CTESIBIO); ma realmente non gli andiamo debitori che di un miglioramento eseguito all'organo a vento, fin d'allora già conosciuto, applicandovi l'azione dell'acqua, che negli antichi *organi idraulici* (come apparisce dalla discrezione di Erone) non serviva che a bilanciare la soverchia forza del vento. Non avendo pertanto l'acqua nulla di comune in questi organi colla produzione del suono, sembra che la denominazione d'*organo ad acqua* gli sia impropriamente attribuita. Il numero de' tubi in questi organi era limitatissimo, e tutto induce a credere ch'essi fossero ben lungi dall'avere la perfezione degli organi moderni che si trovano nelle nostre chiese, checchè ne possano dire alcuni scrittori che su questo particolare si abbandonarono a non poche esagerazioni.

* IDROFILACE. — Così dicevansi i Custodi delle acque, come rilevasi dalle seguenti parole dell'imperatore Zenone: *Universos aquarios, vel aquarum custodes, quos Hydrophylacas vocant.* (*Lib. VI. Cod. tit.* 42. *leg. penult.*) — *M.*

* IDROFILACIO o IDROFILACEO. — Conserva naturale, od anche artificiale d'acqua. — *M.*

* IDROGRAFIA (Hydrographia - Hydrographie - Wasserbeschreibung) — Scienza che tratta dell'acque, dei laghi, de' fiumi, e specialmente del mare, in quanto egli è navigabile, insegnando a descriverlo o misurarlo, e dando contezza de' suoi flussi e riflussi, delle correnti, maree, de' fondi o scandagli, dei seni, dei golfi. — *A.*

* IDROGRAFICO. — Attenente ad idrografia. — *A.*

* § 1. — Carta idrografica, quella in cui sono segnate le coste marittime, i porti, i seni, ecc.; ed anche i fiumi col loro corso, i laghi, stagni, paduli ec. — *A.*

* IDROGRAFO. — Chi professa l'idrografia. — *A.*

* IDROLOGIA. — (Hydrologia — Hydrologie — Wasserlehre) — Trattato dell'acqua, parte della storia naturale che ha per oggetto l'acqua in generale. — *M.*

* IDROLOGO. (Hydrologus — Hidrologue — Wasserkundiger) — Professore d'idrologia, uomo versato in idrologia, ingegnere delle acque, o idraulico. — *A.*

* IDROMETRA. — Misuratore dei fluidi, professore d'idrometria, ingegnere d'acque V. IDRAULICO. — *A.*

* IDROMETRIA. — (Hydrometria — Hydrométrie — Wassermesskunst) Quella parte delle matematiche e delle fisiche che insegna il modo di misurare il peso, la velocità e la forza dell'acqua. Vocabolo usato per la prima volta nel 1694, quando a favore del professore Guglielmini fu stabilita una cattedra di questa scienza nella università di Bologna. — *A.*

* IDROMETRO (Idromètre — Idrometer) Si dà questo nome a varj strumenti ad apparati che servono a misurare la velocità, la forza, o la gravità specifica dell'acqua; ma più comunemente è riservato a quelle aste graduate, od indici che si collocano lungo le correnti dei canali e dei fiumi, e nei porti, per conoscere le variazioni di altezza; la qual cosa giova assaissimo, sia per regolare le distribuzioni ne' canali dispensatori, e negli edificj idraulici, sia per conoscere l'andamento e la legge delle alternazioni di pelo ne' fiumi e laghi variabili, sia per determinare l'altezza delle maree, e l'epoca dello stabilimento dei porti marittimi. — *C.*

* IDROMETRICO. — Appartenente ad idrometria. — *A.*

* IDROSCOPIO. — Specie di cronometro, o misuratore del tempo per mezzo dell'acqua. Lo stesso che CLESSIDRA, OROLOGIO D'ACQUA. — *MIL.*

* IDROSTATICA. — (Hydrostatica — Hydrostatique — Wasserstandlehre) — Quella parte della meccanica, la quale tratta dell'equilibrio e della gravità dell'acqua e degli altri fluidi, e de' gravi posti sui fluidi, paragonandoli insieme. — *A.*

* IDROSTATICO. — Appartenente all'idrostatica — *A.*

* IDROTECA. — Lo stesso che Idrofilacio. — *N.*

* IDROTECNICA. — Architettura idraulica, o, secondo altri, architettura navale. — *M.*

* IDROVORO o IDROFORO, aggiunto che suol darsi ad alcune macchine, per mezzo delle quali si estrae l'acqua dai luoghi che si vogliono prosciugare. Tali sono le *ruote* o *timpani idrovori*, le *coclee idrovore* ecc. — *CAV.*

* IGNUDO. — Quello che non ha niente intorno alla sua persona che gli ricuopra le carni. — *BALD.*

* IGNUDO DEL CAPITELLO. — Dicesi della campana del capitello, quando si considera spogliata di foglie, o d'altri ornamenti V. CAMPANA. — *BALD.*

* ILIACHE (Tavole). Due celebri frammenti di bassirilievi antichi, rappresentanti gli avvenimenti della guerra di Troja ai tempi degli Eroi. Lo stile è assai rozzo, ma sono tuttavia preziosi per la crudizione. — *BOS*

ILLUMINAZIONE. LUMINARIA. — (Illuminatio. — Illumination, Eclairage — Erleuchtung.) — Nel linguaggio artistico s'intende con questa parola una decorazione risultante dalla distribuzione e dall'effetto dei lumi.

L'impiego di ciò che costituisce l'arte dell'*illuminazione*, ed il gusto per questa sorta di spettacolo, hanno esistito in tutti i tempi, perchè l'uno e l'altro originati da quel piacere, che il contrasto della luce colle tenebre produce macchinalmente e procura allo spettatore. In ogni tempo sonosi fatti dei fuochi di allegrezza; in ogni tempo si è cercato, ne' trattenimenti notturni, di allettare gli occhi colla quantità e distribuzione dei lumi.

Si potrebbe citare, all'uopo, più d'un esempio di quest'uso presso i Greci ed i Romani. In Atene nelle feste panatenee eravene una consacrata ad un esercizio che doveva aver luogo coi lumi, quella cioè della corsa con fiaccole. Nelle grandi feste dionisiache la pompa difilava in tempo di notte: i tetti formati a terrazzo erano coperti di spettatori, e particolarmente di donne, che avevano lampadi e faci per rischiarare la cerimonia.

Plutarco riferisce che, dopo la scoperta della congiura di Catilina e la punizione de' congiurati, Cicerone fu ricondotto a casa in trionfo, e che le contrade della città erano illuminate, avendo tutti esposto delle faci e dei torchi alle loro porte.

Queste sono illuminazioni senz'arte, della natura di quelle che hanno luogo dovunque, allorquando qualche festa o particolare avvenimento eccita gli abitanti d'una città ad illuminare esternamente le loro case, o ad uscire e percorrere le contrade con lumi, come per esempio si pratica in Roma pel Corso nell'ultima sera di Carnovale.

Ma l'arte dell'*illuminazione*, a propriamente parlare, è quella che consiste nel produrre vere decorazioni per l'effetto e la disposizione de' lumi, e questa non fu ignorata dagli antichi. Per altro un passo della storia di Antonio e Cleopatra ci dà indizio, che questo genere di spettacolo, comune nell'oriente, non lo fosse in Roma al tempo di Antonio, a motivo dello stupore da lui manifestato in una certa occasione. Secondo Plutarco, « Cleopatra, arrivata a Tarso, invitò Antonio a cena; il trattamento fu splendido, e la sala magnificamente addobbata. Quello però che più di tutto sorprese Antonio, si fu la quantità e la disposizione dei lumi, i quali erano in gran numero e distribuiti con ordine, formanti disegni e scomparti, dove in forma quadrangolare e dove rotonda, di modo che l'effetto era incantevole, ed il tutto rendeva una bellissima vista ». (*Plutarco*, *Vita di Marc'Antonio*).

Noi non sappiamo sino a qual punto questo genere di decorazione abbia potuto estendersi presso i popoli antichi; presso i moderni è in uso da lungo tempo ed entra per lo più negli apparati delle feste pubbliche o private.

Il fondo, o ciò che serve di base alle *illuminazioni artificiali*, è talvolta un edificio reale, le cui forme generali e particolari vengono ripetute dalla moltiplicità dei lumi; tal altra una costruzione temporanea che si fa in legname per adattarvi i disegni che devono essere formati o da lanternoni, o da lumi chiusi in recipienti di vetro a più colori.

La più famosa *illuminazione* sopra un edificio reale è quella che ha luogo in Roma per la festa di san Pietro, intorno alla cupola della Basilica di questo nome; tutto l'esterno della medesima trovasi contornato da una disposizione di lumi che ne ripetono e ne fanno ravvisare distintamente tanto le forme principali, che le accessorie.

Quanto alle *illuminazioni* che si fanno sovra costruzioni di legno, poche sono quelle feste pubbliche in cui non venga impiegato con maggiore o minore dispendio questa sorta di apparato, il cui effetto è di produrre coi lumi ogni composizione architettonica, analoga al soggetto della festa.

ILLUSIONE. — (Illusio. — Illusion. — Täuschung.) — L'idea che si associa a questa parola, intesa secondo la significazione dell'altra da cui deriva (*illudere*), è quella d'inganno. Applicato alla imitazione delle belle arti, questo vocabolo esprime effettivamente nelle loro opere la proprietà ch'esse hanno, o la facoltà d'ingannarci nelle immagini che ci presentano. Ma sino a qual punto, in qual misura e con quai mezzi? Ciò formerebbe il soggetto di una teoria che richiederebbe uno sviluppo a cui non ci crediamo obbligati in quest'opera, in quanto che l'architetto è veramente, per la natura sua propria, fuori del caso di operare alcun prestigio d'*illusione*.

Qualunque *illusione* prodotta dall'arte è un effetto dell'imitazione, in quanto ch'essa ci fa ritenere per realità ciò che è finzione; ora questo effetto suppone necessariamente che l'arte, nell'opera sua, siasi proposta la rassomiglianza perfetta di un modello.

Ma noi abbiamo bastantemente dimostrato in parecchi articoli, che la imitazione propria dell'architettura è puramente astratta, e che quest'arte si limita ad imitare nelle sue opere i principj, le leggi e le regole che segue la natura nelle sue, non che parecchi de' suoi risultamenti intellettuali. Non ha luogo pertanto in questo genere ciò che in senso naturale chiamasi *immagine*. Ora da che non v'ha *immagine* o rassomiglianza sì di oggetti reali, che di effetti fisici, non vi può essere alcun mezzo di produrre ciò che si chiama *illusione*.

Invano si citerebbero certi prestigi dell'*architettura simulata*. Nulla per lo contrario sarebbe più proprio a provare che ciò non appartiene all'architettura, poichè nel caso di cui trattasi, non è quest'arte che ci inganna, ma bensì la pittura. L'edificio non è che una imitazione dovuta alla magia del colore. L'architettura è la materia dell'inganno, non l'agente.

* ILLUSTRARE. — Dare lustro, luce, chiarezza, splendore. — BALD.

IMAGO. IMAGINES. — (Image — Bild) — Presso i

Romani, e nel linguaggio d'uso, queste voci, a quanto pare, indicavano, *busto* o *ritratto in busto*.

L'*atrio* era il locale destinato agli stemmi, i quali comprendevano i busti de' loro antenati: era questo un privilegio delle nobili e grandi famiglie di avere tali raccolte di ritratti; e da ciò venne il *jus imaginum*.

* IMBARCARE. — Incurvarsi nella larghezza, e dicesi comunemente d'assi o legni non molto grossi; che agevolmente e senza spezzarsi si piegano o volgono dopo che sono messi in opera. — *A.*

* IMBARRARE. — Sbarrare, metter le barre o sbarre, per impedire l'entrata od il passo. — *N.*

* IMBARRATO. — Sbarrato, attraversato da barre o sbarre. — *N.*

IMBASAMENTO. — (Embasement — Grundmauer, Schwelle). — Base continuata a piedi d'un edificio, di semplice costruzione, senz'ornamento.

* § 1. Per estensione, tutto ciò che serve di piano a sostener checchessia. — *SIN.* Basamento.

* IMBASARE. — Per aver base, aver fondamento, essere fondato: voce adoperata dall'Alfieri, e della quale si può, all'uopo, far uso in architettura. — *P.*

IMBIANCARE.— (Blanchir-Weiszen, tünchen).—Dicesi in architettura de' processi che si impiegano per ridonare ad un edificio la sua primitiva bianchezza e freschezza, che il tempo ha distrutto.

Tali processi sono di due generi. I più dispendiosi ed efficaci consistono nel raschiare i muri, vale a dire nel levare la loro superficie col martello od il rastiatojo. Ma sono altresì i più pericolosi, perchè tendono ad alterare i membri delicati dell'architettura e soprattutto la finezza degli ornamenti e de' profili. Questo può servire per le superficie liscie e le grandi masse; ma se ne deve far uso con molta cautela trattandosi di colonne e di altri oggetti del medesimo genere, di cui importa di rispettare il contorno.

Il metodo più comune, più sollecito e meno costoso è quello di dare una mano di latte di calce sull'edificio che si vuol imbiancare, ed in seguito una mano od anche più di bianco a colla. L'inconveniente principale di questo metodo si è di svisare i dettagli degli ornamenti, di togliere ai profili la loro vivacità, di arrotondare gli angoli, e di render pesante l'architettura. Ne' Paesi-Bassi si costuma di *imbiancare* tutti gli anni le facciate delle case; soverchia pulitezza, che sembra richiesta dal clima. In Italia non s'*imbianca* in generale che l'interno delle case e de' palagi, e ciò bene spesso per darvi maggior chiarezza.

Quest'arte di raffazzonare l'esterno degli edificj è molto in uso a Parigi, e la natura de' materiali la rende pressochè necessaria; il gesso, la pietra porosa e biancastra che entrano nella composizione di quasi tutti gli edificj, diventano nericci in pochissimo tempo, e quelli specialmente dalla parte del nord: il contrasto coi fabbricati moderni riesce spiacevolissimo, e la facilità dell'imbiancamento sembra indicare il miglior rimedio a tale sconcio. Tuttavolta si sono rilevati gli inconvenienti dei metodi in uso. Se la pulitezza od il piacer della vista può giustificarne l'uso ne' fabbricati particolari, la maestà dei monumenti pubblici non ne consente l'impiego; quell'aria di vetustà che loro imprime il tempo ne accresce il rispetto; la bella architettura non vi perde nulla, nè alcun pregio può acquistare quella che ha bisogno di tale artificio per richiamare l'altrui attenzione sulle perdute sue attrattive. Il rispetto però che devesi ai monumenti del genio non deve estendersi superstiziosamente fino al punto di non levarvi la polvere che ne potrebbe deteriorare l'aspetto; la manutenzione che esigono gli edificj deve altresì estendersi alle cure che possono, conservandone la pulitezza, allontanare o prevenire i processi pericolosi che il metodo d'*imbiancare* adopera a detrimento dell'arti e della purezza dell'architettura.

* IMBIANCATO, o IMBIANCHITO. — Da *imbiancare* o *imbianchire*. — *N.*

* IMBIANCATORE, o BIANCATORE. — Maestro di dare il bianco alle muraglie. — *N.*

* IMBIANCATURA. — Lo stesso che *imbianchimento*. — *N.*

* IMBIANCHIMENTO, o IMBIANCAMENTO. — L'imbiancare, il far bianco. — *N.*

* IMBIETTARE. — Metter la bietta, fermare con bietta. — *A.*

* IMBIETTATO. — Fermato saldamente con biette o simili in qualche parte. — *A.*

* IMBOCCARE. — Incassare l'una bocca nell'altra di cose per lo più artifiziali, e dicesi anche imboccare l'entrare dei denti di una ruota in quelli di un'altra, o di un rocchetto. — *N.*

* IMBOCCATURA. — Apertura di checchessia, che per lo più suol essere smussata, fatta per ricevere un'altra cosa, che s'abbia da innestare a quella che ha l'imboccatura. — *A.*

* § 1. De' Ponti, dicesi quello spazio, o largura che si fa di qua o di là di essi per comodo di farvi passare sopra carri o carrozze, acciocchè possano svoltare ed uscir fuora della dirittura del medesimo ponte. — *BALD.*

* § 2. dicesi pure della largura che alcune volte si lascia nell'alveo del fiume presso al ponte. — *BALD.*

* IMBONIMENTO. — Riempimento, muratura a cassa, con minutaglie; voce del dialetto veneto. — *VIT.*

* IMBOTTE. — (Intrados, Douelle — inere, od. hohle Wölbung, Bogenründung) — La superficie dell'arco d'un ponte, d'una volta, per quanto tiene la sua larghezza e lunghezza dalla parte di sotto. — *BALD.*

* IMBOTTIRE. — Riempire il nucleo di un muro con pietrami o cementi, rivestiti da ambe le parti, o

da una soltanto, con una spoglia o di pietre naturali, tagliate e disposte regolarmente, o di struttura laterizia. — CAV.

* IMBOTTITO. — Da imbottire.

IMBOTTITURA. — (Remplage-Füllsteine) — Nell'arte muratoria si dà questo nome al pietrame o cemento con cui si riempie il vuoto o lo spazio intermedio d'un muro costrutto in pietra da taglio, o d'altra materia. Si dà la stessa denominazione ai ciottoli che s'impiegano a secco dietro ai muri di rivestimento, tanto per difenderli dalla umidità, quanto per diminuire la spinta della terra e facilitare lo scolo delle acque. L'*imbottitura* chiamasi anche in francese *garni*, perchè serve come a guarnire gl'interstizj.

Nell'arte del carpentiere dicesi *imbottitura* tutto il legname che si pone in una costruzione qualunque per riempirne i vani, e che non serve nè alla commessura, nè alla solidità.

IMBRACARE. — (Echarper) — Cingere un pezzo di legno con una braca per applicarvi le funi con cui si ha da far forza per muoverlo.

IMBRACATURA. — (Écharpe-Lenkseil) — L'atto d'imbracare.

* IMBRATTARE. — Quasi imbruttare, intridere, cioè mettere in su che che sia sporcizia e lordura. — BALD.

* IMBRATTATO. — Da imbrattare. — BALD.

* IMBRUTTIRE. — Divenir brutto. — BALD.

* IMBUSTO. — Quella parte dell'uomo dal collo alla cintura. — BALD.

* IMITARE. — Fare a simiglianza. — BALD.

IMITATORE, IMITATRICE. — (Imitator. — Imitateur. — Nachahmer.) — Nel linguaggio delle arti si danno due significati a queste parole. Il primo non genera nè buona, nè cattiva opinione; e dicesi artista *imitatore*, arte *imitatrice*. All'altro si associa un'idea contraria a quella d'*inventore*, d'*inventrice*, e viene appropriato a coloro che, privi di genio, non sanno che trascinarsi sulle orme altrui.

Di essi ebbe a dire Orazio:

Imitatores, servum pecus.

* IMMAGINE. — Figura tanto scolpita che dipinta. — BALD.

* IMMAGINATIVA — Potenza dell'anima, la quale dalla rappresentazione dell'obbietto, con prestezza congettura e cava molte considerazioni, oltre il rappresentato. Lat. *Phantasia*. E quanto questa sarà più valida nell'artefice, tanto sarà egli più eccellente nell'imitare, o nel rappresentare delle cose. — BALD.

IMMAGINAZIONE. — (Imaginatio. — Imagination. — Einbildung.) — Facoltà morale che ha la proprietà di conservare, di riprodurre e di richiamare o le immagini degli oggetti esterni, o le impressioni de' sentimenti interni.

Non essendo possibile il far comprendere gli oggetti prodotti dalle nostre facoltà morali, se non se togliendo a prestanza dei segni dagli esseri materiali o corporei, il linguaggio, come dicemmo alla voce *idea*, ha tolto, dalla pittura fisica degli oggetti materiali, o dal delineamento dei corpi, i termini di cui fa uso per indicare quelle traccie incorporee che lasciano nel nostro intelletto o nell'anima nostra le relazioni delle cose fra loro, e gli affetti che noi proviamo. Perciò abbiamo veduto che *idea* ed *immagine* significano nel senso loro proprio una cosa medesima.

In conseguenza di questo sistema, l'*immaginazione* è stata considerata sotto due punti di vista: ora supponesi che sia dessa una specie di repertorio, in cui vadano ad ordinarsi ed a classificarsi le impressioni prodotte dagli oggetti esterni, od i sentimenti interni, ed in questo senso ella partecipa della proprietà della memoria; ora viene riguardata come una specie di laboratorio, ove le impressioni ricevute, vale a dire le loro immagini, riunendosi, si combinano in modo diverso, e giungono a produrre nuovi enti, nuove associazioni d'oggetti, di sentimenti, d'impressioni, e sotto questo punto di veduta l'immaginazione partecipa della potenza di ciò che si chiama *genio*.

L'*immaginazione* in fatti suol prendersi di sovente per *genio*, confondendosene assai facilmente le nozioni. Tuttavolta v'ha una differenza, e consiste nell'essere l'*immaginazione* uno degli strumenti della facoltà creatrice. Essa è una delle condizioni necessarie della sua azione; perocchè il genio non è tanto una facoltà particolare, quanto una riunione di facoltà, tra le quali deve pure annoverarsi il *giudizio*.

Ed è soprattutto in architettura, che il genio ajutato dall'*immaginazione*, ha bisogno altresì che questa sia moderata dal giudizio. Senza la facoltà d'immaginare, vale a dire di elaborare sotto de' nuovi rapporti le immagini, di cui la sua memoria ha fatto tesoro, l'architetto non sarebbe che un copista, il quale ripeterebbe sotto le stesse apparenze e coi dati medesimi, le opere prodotte da altri. Ma se avviene poi che il giudizio non presieda od al genere od alla specie delle combinazioni operate dalla sua *immaginazione*, vedremo risultare dalla mancanza del giudizio que' due difetti che in certe epoche hanno guastata l'architettura persino ne' suoi elementi costitutivi.

Sotto pretesto d'*invenzione*, ma più veramente d'*innovazione*, sonosi veduti alcuni famosi architetti, farla da genii non solo combinando arbitrariamente e senza principio alcuno gli elementi fondamentali dell'arte ma insieme frammischiando gli elementi più incompatibili. Li abbiamo veduti negare che fossevi, o potesse esservi una ragione a cui l'arte debba andar sottomessa, pervertendo così tutti i principj e tutte le forme; e pretendere persino che, siccome la natura non produce edifizj, non esistesse alcuna regola per l'architettura; come se la natura non avesse alcune leggi generali applicabili ad ogni specie di opere.

L'altro difetto prodotto dalla mancanza del *giudizio*, preso come regolatore dell'*immaginazione*, senza sovvertire i fondamenti dell'architettura, si ma-

nifesta nella disposizione degli edifizj, quando, per far mostra d'immaginazione, l'architetto sottomette ad effetti arbitrarj, ad impieghi insoliti e ad un falso pittoresco, i bisogni della costruzione, le convenienze della composizione e le grazie della decorazione.

Abbiamo già notati gli abusi dell'*immaginazione* alle parole CAPRICCIO, FANTASIA. *V.*

* IMMARGINATO. — Congiunto e appiccato insieme. — *BALD.*

* IMMOBILE. — Che è senza moto, che non può muoversi. — *BALD.*

* IMMOBILITA'. — L'esser senza moto, il non si poter muovere. — *BALD.*

* IMMOBILMENTE. — Con immobilità, saldamente, fermamente, senza muoversi. — *BALD.*

* IMMOLLARE. — Bagnare, ed è proprio effetto dell'acqua caduta o gettata sopra le cose. — *BALD.*

* IMMORSARE. — Unire insieme due pezzi di legno, sicchè il maschio praticato nell'estremità dell'uno entri nell'incasso fatto nell'altro; oppure il dente fatto nell'uno sia ricevuto nell'intaglio fatto nell'altro. Dicesi anche *fermare a dente*, *imboccare*. — *N.*

* IMMORTESARE. — Far entrare nelle mortese l'estremità d'un pezzo di legno. — *N.*

* IMO. — La parte inferiore, il fondo; ed è contrario a *sommo* — *BALD.*

* IMOSCAPO. — Parte bassa della colonna, dov'è la cinta o cembra; contrario di *sommo scapo*. — *A.*

* IMPAGE. — Membro orizzontale delle porte. — *VIV.*

* IMPALAZZATO. — Fatto a foggia di palazzo, imitante un palazzo. — *N.*

* IMPALCAMENTO. — Formazione, applicazione del palco; ed il palco stesso applicato. — *A.*

IMPALCARE. — (Plancheïer) — Coprire un'area qualunque di assi commesse ad incastro o a linguette, fermate ed inchiodate sopra le travi; ed anche rivestire un soffitto d'assicelle e simili, inchiodate ai travicelli.

* IMPALCATURA. — Lo stesso che impalcamento; ed il palco stesso. — *A.*

* IMPALIZZARE. — Guernire di palizzate o stecconi un luogo, un'opera di fortificazione. — *N.*

* IMPALIZZATO. — Munito di palizzata, palificato. — *N.*

* IMPANNATA. — Telajo o chiusura di legno sportellato, che si mette all'apertura d'una finestra, per chiuderla con pannolino o carta, onde difendersi dalle intemperie o dal sole, senza abbujare la stanza. — *N.*

IMPASTO. — Nell'arte muratoria è un miscuglio di più materie di diverso colore e consistenza, che si amalgamano col mezzo di qualche cemento o mastice, le quali induriscono o all'aria o per l'azione del fuoco.

Si fa uso dell'*impasto* in alcuni vasellami di terra, in alcuni lavori di stucco che appartengono all'arte dal far marmi artificiali, o colonne imitanti le pietre dure e rare. — *SIN.* IMPASTAMENTO, IMPASTATURA.

* IMPERFETTO. — IMPERFEZIONE, — difetto, mancamento. — *BALD.*

IMPERIALE — (Impérial) — Si dà per aggiunto ad alcune cose per esprimere la maggiore, o che sovrasta alle altre; ed usato in forza di nome, esprime quella cesta grande coperta di cojame, che si soprappone al cielo de' legni da viaggio per uso da chiudervi panni, biancherie o altro; e quella parte che sovrasta ad un letto, ad un baldacchino e simili.

Questo vocabolo non ha altro rapporto all'architettura che quello che gli viene attribuito nei soffitti che s'innalzano al disopra de' baldacchini degli altari.

* IMPERNARE. — Porre sul perno, mettere in perno. — *CR.*

* IMPERNATURA. — Modo con cui una cosa è impernata. — *A.*

* IMPIALLACCIARE — (Plaquer-Placken, plattiren). — Coprire i lavori di legname dozzinale con assi gentili, con legno nobile e sottilmente segato, o altro — *A.*

* IMPIALLACCIATO. — Da impiallacciare. — *A.*

IMPIALLACCIATURA — (Placage, lambrissage). — Si dà questa denominazione ad ogni lavoro di falegname od ebanista, consistente in pezzi di legno applicati sulla superficie d'altro legno, o per eseguirvi delle modanature, o perchè gli serva di rivestimento.

Sovente si fanno delle porte coi loro battenti e molte altre opere di legno, le cui specchiature, invece di sagome fatte sulla superficie, o intagliate nella grossezza, ricevono qualunque disegno per via di pezzi riportati che vi si adattano, e che si fermano in diverse maniere. Nella fabbricazione de' mobili in legno raro si adopera il metodo dell'*impiallacciatura* in modo più generale. Segasi e tagliasi il legname che si vuol soprapporre in lamine sottili, e quindi abbastanza flessibili per poter adattarsi alle forme ed ai contorni del mobile o dell'oggetto di legno comune che si vuol rivestire. Con una colla tenacissima si attacca la lamina al corpo solido, di cui prende la configurazione. In questo modo si costruiscono a' dì nostri (cioè con *impiallacciatura*) quasi tutti i mobili, detti d'*acajou*, o d'ebano.

Il legno così denominato, non è per così dire che l'epidermide dell'opera; e si vuole che quanto più la detta epidermide è sottile, tanto più durevole sia l'opera.

* IMPIANELLARE — (Carreler-platten, täseln, quadern). Mettere le pianelle, coprir di pianelle, cioè di mattoni più sottili. — *A.*

* IMPIANELLATO. — Coperto di pianelle — *A.*

* IMPICCATI. — Aggiunto che si dà ai ponti, che pendono dall'alto, usati dai muratori. — *VAS.*

IMPIOMBARE (Sceller-eingiessen). — Riempire di piombo le commessure delle lastre di marmo e degli scalini delle scale sospese; dicesi anche del fermare con piombo i ramponi di ferro o di bronzo.

* § 1. Vale anche verificare collo stromento detto *piombo* o *piombino* se una cosa è paralella, o da qual lato penda. — *A.*

* IMPIOMBATO — Fermato in piombo. — *A.*

* IMPIOMBATURA — (Scellement-Eingiessung). — L'impiombar ferro o altro nelle muraglie. — *A.*

* IMPLUVIO. — Cortile interno delle case romane, dove adunavasi l'acqua cadente dai tetti, e donde dirigevasi nelle cisterne. — *N.*

* IMPOMICIARE — (Poncer-bimsen). — Stropicciare con pomice, pulire con la pomice. — *BALD.*

* IMPOMICIATO. — Da impomiciare.

* IMPOMICIATURA. — L'atto dell' impomiciare.

* IMPORRE. — Ordinare, avviare a far checchessia. Ed i pittori perciò se ne valgono in significato d'abbozzare. — *BALD.*

* § 1. — In idraulica vale deporre, far deposizione, e dicesi delle acque; onde terra e terreno imposto, equivale a terreno depositato dalle acque. — *A.*

* IMPOSIZIONE (della prima pietra). — Il porre la prima pietra nel gettare i fondamenti d'una fabbrica; locchè fassi ordinariamente con cerimonia e solennità. — *A.*

IMPOSTA — (Volet-Fensterladen). — Armatura di legno, che serve a chiudere l'apertura d'una finestra.

Prima che l'uso delle invetriate fosse divenuto comune, come lo è oggigiorno, presso la maggior parte delle nazioni d'Europa, ne' tempi soprattutto e ne' paesi ove le abitudini della città non erano tanto casalinghe, le chiudende delle finestre delle case consistevano probabilmente, come quelle delle porte, in imposte di legno. La sicurezza interna ne dovette suggerire la pratica, e fu necessario altresì di aggiugnervi, come si fa tuttora, in certi casi le serrature, i catenacci e simili.

Le finestre in fatti al pian terreno delle case, ed anche ai piani inferiori, permettono di penetrare comodamente nell'interno delle abitazioni; e le invetriate che servono al presente di difesa, soltanto però contro le intemperie della stagione, esigono del pari di essere assicurate contro i pericoli delle intemperie stesse, e contro le invasioni de' malvagi.

Da ciò provenne l'uso delle *imposte* collocate o al di fuori o nell'interno delle abitazioni. Esternamente si praticano i due battitoi in guisa che possano addossarsi ai muri delle spalle, dove si fissano in diversi e semplici modi; e queste chiamansi più comunemente gelosie, o persiane. Nell'interno si fanno della stessa altezza e larghezza come l'invetriata, e diconsi *oscuri*.

Le *imposte* nell'interno degli appartamenti si fanno in due maniere; le une diconsi *imposte spezzate*, o *snodate* (volets brisés), le altre di parata (de parement). Le prime si piegano sul battitojo, o si addoppiano sullo sguancio; le altre, che sono commesse, hanno delle modanature tanto dinanzi che di dietro.

IMPOSTA — (Chassis-Glasrahmen). — Parte mobile della finestra che porta i vetri.

— A QUADRI (à carreaux), quella che è divisa da traverse, e difesa da lastroni fermati con piombo e mastice, o da carta incollata.

— SCORREVOLE, CORSOJA (à coulisse-schiebfalzig). — Quell'*imposta*, la cui metà si addoppia, alzandola sull'altra mediante un'incanalatura: queste imposte sono molto economiche, perchè non hanno bisogno di ferratura; ma sono per altro pericolose, quando non abbiasi l'avvertenza di fermarle bene, onde non possano cadere sul capo di chi sta alla finestra.

Per ovviare a questo inconveniente in Inghilterra, dove sono in grand' uso, si fanno agli angoli de' condotti in cui si collocano dei contrappesi che mantengono in equilibrio queste *imposte*, per cui rimangono a quell'altezza che si vuole, senza bisogno di arganelli o di ramponi.

* A Milano si fanno scorrere le imposte esterne, orizzontalmente entro incassature praticate dai lati nella grossezza delle spalle. — *C.*

— AD ARPIONI (à fiches-mit Haspen, od. Bändern) quella che si apre, come i battenti d'una porta, col mezzo di arpioni o di cerniere, più spesso in dentro che in fuori.

— A RIQUADRI (à panneaux-mit Füllungen) quella che è riempiuta di quadri, con divisioni di piombo.

— A PUNTA DI DIAMANTE (à pointe de diamante). — quella i cui regoli s'incrociano a ugnatura.

— D'UN USCIO, D'UNA PORTA (ventail ou battant-Thür, od. Thorflügel). — V. BATTENTI, BATTITOJ.

IMPOSTA (Imposte-Kämpfer, Knauf. Impost). — Viene dall'italiano *imposta*, formato da impostare, e significa quella parte su cui l'arco si posa.

L'imposta è alla sommità d'un piedritto di arcata quel membro più o meno profilato dal quale nasce l'arco, e d'onde partono le fasce che descrivono la sua curva, o l'archivolto.

L'imposta ha più o meno di larghezza, e riceve maggiori o minori profili od ornamenti, secondo il carattere di ciascuna ordinanza.

Talvolta, secondo il carattere più grave o più semplice, l'imposta non è che una fascia senza modanatura; talvolta sono due fasce. Nelle ordinanze più eleganti gli si dà un gocciolatojo, e le modanature posson ricevere qualche ornato. Nelle ordinanze corintie, o del genere ricco, si dà all'*imposte* un gocciolatojo, un fregio e dei profili che sono intagliati a diversi ornati.

Perciò l'*imposta*, al pari di tutte le altre parti della modanatura, partecipa del genere e del carattere prescritto dall'ordine che l'architetto ha posto in opera.

IMPOSTA CENTINATA od ARCUATA (ceintrée). — Chiamasi così quell'*imposta* che non profila sul piedritto di un'arcata, ma che serve di fascia all'arcata stessa, e che gira ad *archivolto*. Si dà lo stesso nome

all' *imposta* che si prolunga sulla superficie concava d'una nicchia, d'una parte circolare, come in una sala rotonda od in una torre di cupola.

IMPOSTA MUTILATA (mutilée). — È quella, la cui sporgenza è diminita perchè non ecceda il nudo d'un muro o d'un pilastro.

IMPOSTA TAGLIATA (coupée). — Dicesi di quella che è interrotta o da colonne o da pilastri, di cui essa eccede il nudo. Tale si è, per esempio, l'*imposta* corintia della chiesa di San Pietro in Roma.

IMPOSTA. — Pietra che corona uno stipite, un pilastro, o un piedritto, e sostiene la fascia di un'arcata. Dicesi ancora di quella pietra che posa immediatamente sugli stipiti delle finestre. — Sin. Architrave soppracciglio.

* IMPOSTAME. — Vocabolo collettivo, che comprende tutte le specie d'imposte, o di legnami inservienti a chiudere usci e finestre. Voce d'uso toscano. — *MOL.*

* IMPOSTARE. — Posare o appoggiare sopra alcuna cosa gli archi e le imposte. — *A.*

* IMPOSTATO. — Da impostare.

* IMPOSTATURA (Imposte-Kämpfer). — La prima pietra d'un arco; e quel luogo appunto della muraglia, ove posano gli archi. — Sin. Imposta. V. Imposta, Sdrucciolo.

* § 1. (Huisserie-Thürgerüst). — Unione di legname che formano le imposte. — *N.*

* § 2. (jambage-Pfoste). — Parte d'un lavoro di legnajuolo su cui poggia un altro pezzo. — *N.*

IMPRESA (Devise-Sinnbild). — Unione di un corpo figurato e d'un motto, per significare qualche concetto; talvolta però usasi anche senza motto.

Nella decorazione degli edificj l'impresa è un ornamento dipinto, o scolpito a bassorilievo, composto di figure allegoriche e di epigrafi, il quale serve di attributi o di emblemi. Tale si era l'impresa di Luigi XIV, che trovasi sulle medaglie del suo regno e su quasi tutti i monumenti ch'egli fece innalzare; e componevansi di un sole fiammeggiante con questo motto: *nec pluribus impar*. Quella di Claudio Perrault è una lume in una lanterna, con queste parole: *non ut videar*. La figura chiamasi il corpo, e l'inscrizione l'anima dell'impresa. — Sin. Stemma, Emblema.

* INABITABILE — (Inhabitable). — Non abitabile, che non si può abitare. — *A.*

* INAGGUAGLIANZA. — Disegualità, sconvenienza. — *A.*

* IN ALTO. — Altamente, ad alto, all'insù.

* INALVEARE. — Scavare un canale per cui si possa voltare tutta l'acqua d'un fiume, o canale per fargli abbandonare l'alveo per cui correva. — *A.*

* § 1. Entrare nell'alveo, prender cammino per l'alveo; dicesi di fiumi o torrenti, o dell'acqua di canali ecc. — *A.*

* INALVEATO. — Da inalveare, fiume che corre inalveato. — *A.*

* INALVEAZIONE. — Escavazione d'un canale manufatto, per voltarvi le acque d'un fiume, canale ecc. Sin. *Diversione*. — *A.*

* INAMOVIBILE, che non può rimoversi o cangiarsi di luogo. Lo stesso che *amovibile*. — *MOL.*

* INAMOVIBILITA'. — Stato o qualità di ciò che è inamovibile, che non può rimuoversi.

* INANELLATO — In anelli, ad anelli.

* INARCAMENTO. — Lo stesso che incurvazione, l'atto e l'effetto dell'incurvare. — *N.*

* INARCARE, piegare in arco, lo stesso che curvare. — *N.*

* INARCATO, da inarcare, curvo, piegato ad arco. — *N.*

* INARCATURA. — Lo stesso che *inarcamento*. — *N.*

* IN ARCO, con inarcamento, in modo arcato. — *N.*

* INARENARE. — Empiere, colmare o coprir d'arena. — *A.*

* IN ARIA. — Lo stesso che in alto.

INAUGURAZIONE — (Inauguration-Einweihung). — A Roma non costruivansi nè tempj, nè edificj pubblici, se non si chiamavano gli auguri, come solea farsi anche in molti atti civili e pubblici, perchè esternassero il loro parere sulla situazione e costruzione del monumento, dopo di aver consultato il volo degli uccelli, ed eseguite tutte le cerimonie richieste da questa pratica religiosa. Quindi gli edificj pubblici erano consacrati dalla religione, e questa pratica venne adottata dal Cristianesimo pei luoghi sacri; e la cerimonia usata in simili casi chiamasi *benedizione*. La parola *inaugurazione* venne riserbata alle cerimonie civili o politiche, che hanno luogo nella erezione degli edificj profani, destinate a solennizzare il loro compimento. Perciò le statue che s'innalzano ai Re in Francia danno luogo ad una cerimonia che dicesi *inaugurazione*, quando vengono la prima volta scoperte al pubblico.

L'*inaugurazione* della statua equestre di Enrico IV, eretta di nuovo, ebbe luogo il 21 agosto del 1818.

* Il grandioso *Arco della Pace* in Milano fu inaugurato alla fausta memoria di Francesco I. il 10 settembre 1838 con solenne pompa e coll'auspicato intervento del regnante imperatore Ferdinando I. d'Austria V. Arco. — *C.*

L'*inaugurazione* degli edificj non ha luogo se non quando son terminati, perocchè non bisogna confondere questa cerimonia con quella della *imposizione* della prima pietra. Del resto non vi ha alcun rito particolare attribuito negli usi moderni all'*inaugurazione*, la quale non è altro che una festa variabile secondo i tempi, i luoghi e le circostanze.

* INCALCINARE — (Chauder-alken, einkalken). — Coprire o intridere di calcina, mettere in calcina. — *A.*

* INCALCINATO. — Coperto di calcina. — A.

* INCALCINATURA (Enduit-Anwurf, Bewurf, Tünche). — Coperta fatta con calcina. Sin. Arricciato. — A.

INCAMICIARE (Revetir-belegen). — Ricoprir esternamente checchessia con un intonaco qualunque, come calce, stucco, lastre di rame, e simili.

INCAMICIATURA (Revetement-Verkleidung). — Vocabolo che esprime, in modo chiarissimo, il rapporto che vi ha fra la costruzione e l'architettura.

Fra le materie di cui si compongono le diverse parti dell'edificio ve ne sono di più o men belle, di più o meno piacevoli alla vista. Sonovi certe specie di pietre da taglio, certi scompartimenti di mattoni scelti, che presentano fronti regolari, unite e d'una disposizione che piace all'occhio. Ma le costruzioni murali, formate di materie comuni, di pietrame, o di rottame collegato colla malta, presentano necessariamente un aspetto rustico e disaggradevole; esse esigono anche, per la loro solidità, che ne sia difesa la superficie dalle ingiurie del tempo e dalle cause esterne di deterioramento.

L'*incamiciatura* è adunque, secondo il senso proprio della parola, una specie di veste, o camicia, che cuopre la nudità delle costruzioni, e spesso la povertà della loro materia.

Le *incamiciature* sono di molte specie, e dipendono ora dalla natura stessa dei materiali di cui si vuol nascondere l'aspetto, ed ora dai mezzi particolari a ciascun paese.

L'*incamiciatura* più comune, e quasi universale nelle costruzioni murali a Parigi, è l'intonaco di gesso, perchè questa materia è quivi assai comune.

Ne' paesi, ove non trovasi gesso, suol farsi alle fabbriche ordinarie un'*incamiciatura* composta di terra mescolata con paglia trita.

Altrove, e soprattutto in Italia, le *incamiciature* ai muri si fanno con malta di calce e sabbia. Se ne fanno anche d'altra specie con un miscuglio di calce e di polvere di marmo (V. stucco).

Le varietà di queste *incamiciature*, all'esterno, dei fabbricati, son molte. Devesi por mente nella scelta al luogo cui devono servire. Ne' luoghi bassi ed umidi le *incamiciature* in gesso non ponno mantenersi.

In Francia d'ordinario i muri interni delle case s'impiallacciano di legno sino all'altezza d'appoggio. L'arte del falegname si applica altresì alle incamiciature più o meno dispendiose delle intiere pareti degli appartamenti.

Dopo il legno viene il marmo che offre le *incamiciature* più belle, ma nel tempo stesso più dispendiose. Trovansi pochi avanzi di monumenti antichi ove il marmo non sia stato impiegato nell'interno per formare le *incamiciature*. Una gran quantità di costruzioni, spoglie al presente delle loro *incamiciature* di marmo, mostrano per mezzo degli arpesi, tuttora esistenti, che furono un tempo così incamiciate.

Si ammirano in Italia e particolarmente in Sicilia molte chiese, colle superficie, sino ad una certa altezza, tutte incamiciate non solamente di marmo, ma lavorate a compartimenti di pietre preziose, con ogni sorta di disegni e di composizioni di figure svariatissime. Il musaico è stato parimenti adoperato a fare *incamiciature*, e la grande chiesa di Monreale, presso Palermo in Sicilia, è in camiciata di musaico in tutta la sua superficie dall'alto al basso.

La parola *incamiciatura* e l'atto d'*incamiciare* si applicano, ma in un senso diverso da quello delle decorazioni, a lavori di costruzione grossolana. Chiamasi quindi *incamiciatura* un muro tanto in pietra che in rottami, il quale serve a rinforzare la scarpa o controscarpa di un fossato. Dicesi pur anche fare un' *incamiciatura*, cioè costruire un muro od un rialto per sostenere il terreno.

* Le incamiciature nell'arte delle costruzioni sogliono con voce più generica chiamarsi anche *rivestimenti*: secondo poi la natura del materiale che forma il rivestimento, prende nomi diversi; e quindi dicesi con maggiore proprietà *cortina* la fronte, o parete di una muraglia di pietre cotte: *camicia*, *pelle*, od *incamiciatura* quel rivestimento che è fatto di pietre vive, o naturali; *incrostatura* quella che si fa piuttosto a finimento e decorazione, con marmi pregiati; e se questi sono lavorati a piccoli pezzetti, e combinati a disegni, si avrà il rivestimento così detto a *musaico*. Il rivestimento a smalto, sia di calce, di gesso od altro intriso, è chiamato *intonaco*, *arricciatura*, *rinzaffo* o *rabboccatura*. Alle incamiciature dei terreni fatte con zolle erbose, si dà più communemente il nome di *mantellature*: finalmente i rivestimenti di legname, se lisci diconsi *impiallacciature*, se ad intagli, disegni, ornati e figure, prendono il nome particolare di *tarsie* o *intarsiature*. — C.

* INCANALARE. — Indurre acqua corrente in canale. — A.

* — Chiudere o restringere checchessia in un'incanalatura; onde i legnajuoli dicono incanalar le anime d'un'imposta ecc.

INCANALATURA. — (Coulisse, mortaise-False, Fuge, Riunchen). — Piccolo incavo praticato nella grossezza d'un pezzo di legno, di pietra o di metallo, per cacciarvi o connettervi un altro pezzo. Alcuni lo chiamano anche dal francese, *colissa* o *colisse*.

* INCARRUCOLARE. — Mettere il canapo nella carrucola. — BALD.

* INCARRUCOLATO. — Da incarrucolare.

* INCARTOCCIARE. — Ravvolgere a guisa di cartoccio. — MIL.

* INCASSAMENTO. — (In idraul.) Stato di un fiume incassato, cioè fatto scorrere ristretto tra le sue ripe. — A.

INCASSARE — (Enchasser, Emboiter). — Porre o rinchiudere una porta od una finestra nel suo telajo.

* § 1. Incassare un fiume, si dice del farlo scorrere ristretto tra le sue ripe. — Z.

* INCASSATO, da incassare, nel senso di cui sopra.

* INCASSATURA. — Incavato, luogo dove una cosa s'incassa, o è incassata, e l'incassare istesso, incastratura. — A.

INCASTRARE — (Encastrer-Einfügen, einpassen). — Congegnare o commettere l'una cosa dentro all'altra, per incastro o scanalatura, come una pietra con un'altra pietra mediante un rampone incassato per tutta la sua grossezza.

* INCASTRATO. — Da incastrare, congegnato, commesso ben insieme.

INCASTRATURA—(Encastrement-Einfalzung,Einfügung, Einpassung). — L'incastrare e il luogo dove s'incastra; lo stesso che COMMESSURA.

* INCASTRO. — Incastratura, luogo dove s'incastra.

* INCATENAMENTO. — Collegazione delle muraglie. — A.

INCATENARE — (Enchainer-anketten). — Fortificare con catene muraglie, vòlte o simili; mettere le catene, o chiavi agli edificj. Sono queste catene alcune lunghe e grosse verghe di ferro, le quali si mettono da una muraglia all'altra per tenerle collegate insieme, e render saldi e fermi i loro recinti, e spezialmente le fiancate delle volte: si congegnano fortemente con alcuni pezzi di simigliante verga di ferro, chiamati paletti, che si fanno passare per un foro posto alle teste di esse catene. V. CATENA, CHIAVE.

* INCATENATAMENTE — Con incatenatura. — MIN.

* INCATENATO. – Legato e congiunto con catena.– N.

* INCATENATURA. — Il fortificare con catene le muraglie. — A.

* INCAVALLATURA—(Chevalement-Rüstbock).— Così chiamasi nella costruzione un composto d'uno o di più pezzi di legname.

— (D'UN TETTO) O CAVALLETTO. Composizione ed aggregamento di più travi e legni ordinati a triangolo per sostenere i tetti, pendenti da due parti: la maggiore che è in fondo e posa in piano dicesi *asticciuola* o *tirante*, o *prima corda*; le due che dai lati vanno ad unirsi nel mezzo, formando angolo ottuso, si chiamano *puntoni;* la travetta corta di mezzo, che passando tra i puntoni piomba sopra all'asticciuola dicesi *monaco*, e chiamansi *razze* i due corti legni che puntano nel monaco e ne' puntoni.

INCAVARE — (Evider-Durchbrechen, ausschneiden). — Dicesi nel taglio delle pietre o del legname l'azione di far cavi certi oggetti, o di traforare certi lavori, come intrecciamenti di balaustrate, di cancelli e simili, tanto per renderli leggieri, quanto per vedere a traverso senza essere veduti. — Sin. TRAFORARE.

* INCAVATO. — Da incavare, lavorato di cavo, e traforato.

INCAVATURA — (Rainure-Falz, Fuge). — Stato e qualità di ciò che è incavato; ed il cavo stesso. V. SCANALATURA.

* INCAVERNARE. — Dicesi delle acque, che si gettano e scorrono in luoghi sotterranei. — A.

* § 1. In idraulica vale *far caverna*, come incavernar l'argine. — A.

* INCAVERNATURA. — Corrosione fatta da un botro o torrentello in profondo. — A.

* INCAVICCHIARE — (Cheviller-verpflöcken, anbolzen).— Attaccare, unire propriamente con cavicchia — V.

* INCAVICCHIATO. — Attaccato, congiunto, fisso propriamente con cavicchio; si prende anche per incastrato. — N.

* INCAVIGLIARE (Cheviller-verpflöcken). — Attaccare insieme con caviglie, mettere delle caviglie nei fori fatti per riceverle. — N.

* INCAVIGLIATO. — Congegnato e tenuto insieme con caviglie o cavicchi. — N.

* INCAVO — Il luogo e la cosa incavata. — N.

Dicesi *lavoro d'incavo* quello che si fa per via di ruote nelle pietre dure, gemme, cristalli ecc., non di rilievo, ma affondato.

INCEPPATO. — (Gênè) — Nel linguaggio delle arti questo vocabolo esprime il contrario di libero; e libero essendo sinonimo di facile, s'intende *inceppato* non solo ciò che manca di libertà nel modo di comporre e di fare, ma ciò che sembra essere stato eseguito con istento.

Diremo quindi, in architettura, che l'artista è stato *inceppato* nella disposizione della pianta o nell'ordinanza dell'alzata da cause circostanti. Gl'inceppamenti che prova l'architetto son molti, ed è ben raro ch'egli possa spiegare liberamente il suo talento, tanto è facile l'essere *inceppato* o dalla mancanza di mezzi pecuniarj, o dai capricci de' committenti, od anche dall'opinione e dai pregiudizj dominanti. In questo senso la parola *inceppato* esprime un'idea materiale.

All'incontro essa esprime un'idea morale quando serve ad indicare l'imbarazzo che incontra nella redazione del suo concetto colui che, non vedendo chiaramente il suo soggetto, ne abbraccia con fatica l'insieme. E allora dicesi che una composizione è *inceppata*.

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

ha detto un poeta intorno all'arte dello scrivere. Altrettanto possiamo dire dell'architettura e delle arti tutte. Se l'architetto concepisce bene, ed in tutta la sua estensione, il programma che deve stendere, prova una facilità singolare nell'ordine e nella combinazione di tutte le parti che sa subordinare ad un motivo semplice e generale. Questa facilità che ha provato nell'esecuzione, la comunica allo spettatore, il quale

è portato da ciò a conchiudere dall'effetto che prova, che la cosa è stata facile, nè ha costato alcuna fatica. Ma come Boileau voleva che si imparasse a fare difficilmente dei versi facili, diremo eziandio, che quest'aria di facilità nella espressione del pensiero al pari di altre qualità non è che il risultato dello studio e della fatica.

Come dicesi o d'un progetto, o d'una composizione, o d'una pianta, che è *inceppata* quando sembra essere stata fatta senza quella libertà di spirito, di cui si è parlato, dicesi parimenti dell'esecuzione stessa d'un disegno, che essa è *inceppata*, quando il meccanismo della penna o della matita appare timido, incerto e senza facilità.

INCERTO — lavoro, opera incerta — (*Incertum opus*). Genere di costruzione usato dai Romani al tempo di Vitruvio, e molto tempo prima di lui, poichè nel luogo ove lo descrive, e che noi riporteremo, lo chiama antico (*antiquum*).

Vitruvio paragona e contrappone questo genere di costruttura all'altro detto *reticolato*; l'uno e l'altro componevasi di piccole pietre, a reticolato (V. questa parola), tagliate in forma obliqua allungata, le quali presentavano nelle pareti facce quadrangolari d'una stessa dimensione; lo che somigliava alla maglia d'una reticella. Questa struttura era di un disegno gradevolissimo alla vista; ma questi pezzi, che non formavano nè letti, nè legame fra loro, erano fermati da catene, o da letti di mattoni o di pietrami, i quali li ritenevano al loro posto; e mancando queste leghe o contrafforti, i cubi si disunivano e cadevano con facilità.

Al contrario, nel *lavoro incerto* le fronti delle pareti si componevano di rottami o pietre di piccola dimensione, irregolari ne' loro contorni, e formanti legame in ogni senso fra loro. L'opera non presentava un aspetto piacevole; ma una tale struttura formata di commessure senz'ordine, collegavasi meglio colla malta e coll'imbottitura che riempiva l'interno delle due pareti.

Ecco il passo di Vitruvio, lib. II, cap. VIII.

«I generi delle strutture sono questi: il reticolato, il quale si usa da tutti, e l'antico che dicesi *incerto*. Più venusto riesce il reticolato, ma è tanto facile a fendersi che in ogni sua parte ha i letti e le commessure disfatte. L'*incerto* poi formato di cementi gli uni sopra gli altri adagiati e fra loro complicati non fa bella la fabbrica, ma più forte che non è la reticolata. Ambedue devono riempirsi di minutaglie, affinchè i muri saziati frequentemente di calce e di arena siano a lungo tenuti insieme dalla detta materia. Perchè essendo questi di qualità molle e rara, succiando il succo dalla materia, disseccano: ma se sarà in gran copia la calce e l'arena, il muro più abbondando di umore, non s'inaridirà così presto, ma sarà da tali cose tenuto insieme ».

Per molto tempo si è dato il nome d'*opera incerta* ad alcuni avanzi di muraglie antiche, che trovansi nelle ruine di molte città greche o romane, ed i quali sono formati da grossi massi di pietre irregolarmente tagliate, il cui aspetto offre altresì de' punti incerti ed irregolari. Pare indubitato, dietro il passo da noi riferito, che Vitruvio non dia tale denominazione se non ad un genere di costruzione formata da piccole pietre, o da rottami irregolari nelle loro commessure, e collegati con malta.

Lo stesso Vitruvio ci fa sapere, parlando del *reticolato* (*quo nunc omnes utuntur*) e chiamando antico l'*incerto*, che la poca piacevolezza risultante da quest'ultimo lo avea fatto abbandonare. Pare che lo stesso sarà avvenuto anche della costruzione a massi irregolari, la quale presenta del pari un aspetto men bello della costruzione in pietre quadrate. In tutti i casi l'*opus incertum* di Vitruvio sarà stato rispetto alla costruzione in pezzi irregolari ciò che la costruzione in rottami riquadrati fu rispetto alla costruzione in pietre da taglio.

* Le muraglie a grossi massi di pietre a figure irregolari, di cui parla il Quatremère, non appartengono sicuramente all'*opus incertum*, ma vanno riferite alle strutture così dette *ciclopiche*, *italiche*, *pelasgiche*, *saturnie*, o *poligonie*. V. a queste voci. — *C.*

INCHIAVARE (Enclaver-einlassen, einzapfen). — Incastrare le teste dei travi d'una piana. Vale anche stabilir saldamente checchessia con grossi chiodi, o chiavarole o chiavette. *Inchiavare* una pietra è congiungerla dopo l'opera, con altra sebbene di diversa altezza, come si pratica nei rappezzamenti.

* INCHIODARE (Clouer-Nageln). — Fermare, conficcare con chiodi. — *A.*

* INCHIODATO. — Confitto, fermato con chiodi. — *A.*

* INCHIODATURA (Clouage-nageln). — L'effetto dell'inchiodare, cioè il buco, ferita o pontura fatta al chiodo. Sin. Inchiavatura — *A.*

INCHIOSTRO DELLA CHINA (Encre de Chine-Tusche, Tusch). — Non è questo un termine d'architettura, ma bensì il nome d'una sorta d'inchiostro molto usato nei disegni degli architetti, per cui crediamo bene, di farne menzione.

Quest'inchiostro è in forma di panellini, si stempera nell'acqua, e si adopera per delineare e acquerellare disegni d'architettura. Il migliore viene dalla China: esso è duro, vellutato, un po' rossiccio, e si scioglie difficilmente.

Se ne fa in Olanda ed in altri paesi; ma questo è più molle, men bello, e si scioglie con facilità.

Si mescola talvolta all'*inchiostro della China*, dopo che è stato stemperato, un po' di bistro o di sanguigna, per rendere il colore dell'acquerello più trasparente e più morbido.

INCHIOVARE, INCHIOVATURA. V. Inchiodare.

INCIDERE. — (Graver-stechen) — Intagliare, scolpire in rame, in acciajo, in legno, od in pietra.

* INCISIONE (Gravure-Kunststecherei). — Intaglio, una delle arti liberali, ed è quella dell'incidere in rame o altro metallo, come pure in legno ed in pietra. — *VAN.*

INCOLLAMENTO (Collage-Leimen). — Appiccamento o congiunzione di due o più cose, fatto con la colla, o per via d'altro glutine. — *A.*

* INCOLLARE — (Coller-leimen, kleben). Attaccare o appiccare insieme le cose con la colla. — *A.*

Detto anche dai pittori quando usano la colla di limbellucci per dipingere a tempera e indorare, o la colla di rosso d'uovo per temperare i colori da darsi sopra muro secco; o tavole a tempera. — *N.*

INCORNICIARE. (Embordurer, encadrer-einrahmen, berahmen). — Mettere la cornice ad un quadro, ad un bassorilievo.

In architettura dicesi dello scolpire intorno a pittura o scultura le cornici che fanno parte della decorazione generale. Avvertasi di fare queste specie di cornici in modo che sieno in armonia coll'insieme di una decorazione, onde non pregiudicare all'effetto dei quadri e de' bassirilievi

* INCORNICIATO. — Da incorniciare, ornato di cornice, messo nella cornice ec. — *N.*

* INCORSATOJO. — Strumento o pialla da far le incanalature e le linguette. E ve n'ha di due specie: maschio e femmina. Il primo fa l'incanalatura; l'altro fa la linguetta. V'è una specie d'incorsatojo, il cui profilo è una cimasa, ed è ferro da scorniciare. — *A.*

* INCRETARE. — Coprire di creta.

* INCROCIAMENTO. — Incrocicchiamento, traversamento, intrecciatura d'una cosa con l'altra a guisa d'una croce. - *O.*

* INCROCIARE E RICROCIARE — (Croiser et recroiser-durchkreuzen). — Dividere un'apertura, uno spazio in varj scompartimenti che si attraversino fra loro.

* INCROCIATO. — Da incrociare, attraversato a guisa di croce. — *MIN.*

* INCROCIATURA. — Attraversamento d'una cosa con altra a guisa di croce. — *O.*

* INCROCICCHIAMENTO. — Lo stesso che incrociamento — *A.*

* INCROSTAMENTO. — L'incrostare. Sin. Incrostatura, Incrostazione. V.

INCROSTARE (Plaquer, incruster-inkrustiren, überziehen). — Accomodar sopra pietra, muro o simil cosa, marmi ridotti in lastre sottili.

§ 1. Per produrre, cagionar crosta (encroûter); e dicesi di un muro, d'un marmo, che s'*incrosta* quando vi si è formato sopra o pel lasso di tempo, e per l'azione dell'aria, una specie di sedimento o crosta, che fa crescere la sua grossezza.

INCROSTATURA, INCROSTAZIONE. (Incrustation-Inkrustiren, Bekleidung). — Dicesi di qualunque materia che si faccia entrare, con qualsiasi processo, in un'altra materia.

L'etimologia della parola è *crusta*, crosta, ed indica con chiarezza che gli oggetti sottoposti all'*incrostatura* devono essere di poca grossezza e ridotti in falde o lamine sottili, come una *crosta*.

S'incrostano le lamine di metallo in altri lavori di metallo, ed una quantità di pezzi antichi ci fanno vedere che in ogni tempo sonosi incrostati nei bronzi ornamenti d'argento. V. Niello, Niellatura, Niellare. Incrostavansi occhi d'argento nelle statue di bronzo; pietre preziose negli occhi delle statue di marmo o d'avorio ecc.

Il lavoro dell'oreficeria comporta un'infinità di maniere d'incrostare negli arnesi d'oro e d'argento, sostanze preziose, come perle, gemme, pietre incise ad incavo od a rilievo. V. Commesso.

Viene incrostato il legno raro o prezioso in quello ordinario, ed i mobili usuali son fabbricati a dì nostri secondo questa pratica. V. Tarsia, Intarsiatura, Intarsiare.

L'*incrostatura* ha luogo in una grande quantità di lavori e di oggetti d'ornati impiegati dall'architettura. Ora i marmi segati e ridotti in lastre sottili s'incrostano gli uni negli altri, come i paramenti della costruzione in legname; ora dei pezzi, o vene d'un marmo raro s'incrostano nel capo d'un altro marmo, e se ne fa una imitazione, od un marmo falso.

Non mancano esempi dell'uno e dell'altro genere d'incrostatura nell'antichità. Verso la fine della repubblica, le case de' grandi in Roma erano rivestite di lastre di marmo accomodate sui muri. Cornelio Nipote ci fa sapere che Mamurra, cavaliere romano, soprintendente alle fabbriche di Giulio Cesare nelle Gallie, fu il primo, che incrostò la sua casa sul monte Celio, di lamine di marmo tagliate in pezzi larghi e sottili. Lepido e Lucullo imitarono questo genere di lusso, che si estese bentosto e divenne la passione predominante delle persone doviziose.

La manìa de' bei rivestimenti in marmo suggerì nuovi processi per accrescere questa specie di lusso già inveterato. Sotto il regno di Claudio si cominciò, dice Plinio, a contraffare colla pittura e coi mordenti, sui marmi ordinarj, le varietà de' marmi rari. *Hoc Claudii principatu inventum.* Ma sotto Nerone, aggiunge lo stesso scrittore, si fece ancor più, s'incrostarono in un marmo le vene e le macchie (maculas) d'un altro marmo. *Neronis vero, maculas quae non essent in crustis inserendo unitatem variare, ut ovatus esset numidicus, ut purpura distingueretur synnadicus.*

Ciò aveva luogo mediante l'*incrostatura*. Vi ha tal marmo le cui varietà, o le così dette macchie consistono in falde più o meno larghe ed irregolari, d'un colore di porpora o d'ogni altro che campeggiano sopra un fondo bianco o grigio. Tagliavasi quindi il contorno di queste macchie colorate e s'incrostavano sopra marmi comuni, di maniera che, confondendosi la commessura col contorno della macchia, l'occhio non poteva accorgersi della contraffazione. Perciò di un marmo bianco facevasi un marmo numidico, od il sinnadico diveniva un marmo rosso.

Lo stesso passo di Plinio ci mostra che praticavasi anche al suo tempo quel processo d'*incrostatura*, che forma a' dì nostri il merito del musaico di Fi-

renze, in cui ogni disegno viene eseguito su tavole con pezzi riportati, e incrostati di marmi e di pietre colorate; lo che produce una specie di pittura fatta con pietre dure; come ben rileviamo da queste parole: *Verum et interraso marmore vermiculatis ad effigiis rerum et animalium crustis.*

Al presente si usa in Roma un processo d'*incrostatura* in marmo (che ben gli si può dare tal nome) il quale consiste nel fare delle colonne di marmo prezioso con frammenti di lastre, di qualunque altra figura. Tagliansi dei pezzi di questi marmi nel contorno delle loro vene, e si accostano dando loro una leggiera incurvatura, gli uni agli altri a guisa d'un *lavoro incerto*, sopra un rocchio di colonna di pietra ordinaria, a cui si aggiungono questi frammenti col mezzo d'un mastice che si adopera per riunire i pezzi e istuccarli fra loro. Veggonsi nel Museo del Vaticano, di simili colonne, credute di giallo antico, che sembrano d'un sol pezzo, e sono invece un composto di parti riportate, incrostate le une a canto delle altre; ed è tale il loro effetto, che bisogna conoscere il modo con cui sono state formate queste colonne, per accorgersi dell' inganno.

* Dicesi *incrostatura* anche quella crosta o corteccia che formano le acque lapidescenti sulla superficie di alcuni corpi. — *A.*

* INCUNEARE. — Stabilir saldamente le pietre o i legnami nel muro, cacciandoli a forza come un cuneo. — *O.*

* INCUNEATO, da incuneare. — *A.*

* INCURVAMENTO. V. Incurvazione. — *MIN.*

* INCURVARE, far curvo, piegare. — *A.*

* INCURVATO, da incurvare, fatto curvo, piegato. — *A.*

* INCURVATURA, lo stesso che incurvazione. — *V.*

* INCURVAZIONE. (Courbure, inflexion - krümmung, Krümme) — L'incurvare, l'atto e l'effetto dell'incurvare. — *A.*

* INCURVO, lo stesso che curvo. — *N.*

INDEBOLIRE (affaiblir). — Scemare la forza o lo spessore d'un corpo qualunque, per esempio d'un muro, diminuendone la sua grossezza, ovvero levando i contrafforti coi quali era di tratto in tratto legato.

* INDENTARE, commettere o calettare o connettere due pezzi per mezzo di denti e d'intaccature. V. Giuntura, Unione, Calettatura. — *A.*

* INDENTATO, da indentare.

* INDENTATURA, calettatura a dente. — *A.*

INDIANA ARCHITETTURA. — (Architecture Indienne) Gli antichi monumenti dell'India, dai quali furono indotti i primi viaggiatori a concludere che quella regione ove tuttora esistono, risalisce ad una remota antichità, non possono somministrare alcun fondamento di tale opinione. Finora non è stata scoperta veruna inscrizione da cui si possa trarre argomento in proposito; nessun monumento storico ha reso piena testimonianza in favore delle tradizioni, che la volgare credulità ha perpetuato su quest' oggetto. Il paese manca inoltre di annali che possano farci conoscere le vicende a cui per avventura soggiacque il governo di que' popoli, le rivoluzioni cui andarono soggetti, le epoche, a cui riferire lo stato di opulenza e di prosperità che fa supporre il lavoro dispendioso degli antichi monumenti che sonosi conservati in quella regione.

Consultando il genere e lo stile di siffatti monumenti, la critica del gusto trova lo stesso difetto di notizie. In generale le prime opere dell'arte di un popolo offrono, quando si confrontano con quelle delle età posteriori, certi caratteri evidenti di semplicità, d'ignoranza, di rozzezza, che sono all'occhio dell'intelligente altrettante prove della loro vetustà. Tutti gli altri popoli, sì dell' antichità che de' tempi moderni, presso i quali ci sia dato di seguire il corso naturale dello spirito umano nelle sue opere, ci mostrano una progressione di abilità, di verità e di gusto. Certi gradi, facili ad essere riconosciuti, misurano l' intervallo percorso fra l' origine e lo sviluppamento delle arti. E sopra questi gradi, in mancanza d' altre nozioni, viene di sovente stabilita la data o l'epoca delle opere che si voglion sottomettere ad un ordine cronologico.

Nell' India manca persino questo sussidio alla critica di cui si tratta nel presente articolo. Quando ben si considerino, ne' disegni di Daniel, tutti i monumenti dell' India antica, tanto quelli scavati ne' banchi sotterranei di pietra, o lavorati sulla massa delle roccie a cielo scoperto, quanto gli altri di costruzione, non si viene a capo di alcuna indicazione, la quale possa far discernere, per la impronta di un gusto più o men semplice, o di una industria più o meno avanzata, quali sieno quelli che datano da un' epoca anteriore o posteriore.

In mancanza pertanto di nozioni storiche o cronologiche intorno ai monumenti architettonici dell'India non ci rimane, per rendere qualche ragione della sua origine, che la considerazione, per vero dire incerta, della conformità del suo gusto con quello che fu od almeno sembra essere stato locale in tutta l'Asia, la natura del quale ci dispensa da ogni ricerca delle cause che lo possano spiegare. Questo gusto o genere di lavoro è tale che altra denominazione non sappiam dargli che quella d'*irregolare* (v. questa parola) in quanto ch' esso è, fu e sarà sempre una produzione di quell' istinto ignorante, che rifugge ogni confronto della natura, ogni studio, e ricerca di ragione, e non ha altra norma che quella pratica ereditaria che dispensa da ogni regola. Ecco ciò che noi rileviamo senza variazione alcuna, ed in ogni tempo, in tutte le opere dell'Asia, e per conseguenza dell'India antica e moderna.

Se ricercasi ora, rispetto all' arte di edificare, qual causa materiale abbia potuto, in questa regione, influire sui lavori meccanici che vi si rinvengono, a noi pare che una tal causa sia stata l'abitudine primitiva delle abitazioni sotterranee. Sembra che dap-

pertutto in questa regione la natura abbia offerto alle prime società degli scavi bell' e fatti, o la facilità di procurarsene di consimili e con poca spesa.

Si può per altro obbiettare, che queste cause naturali non ispiegano il gusto singolare che gl'Indiani hanno seguito nella formazione de' loro monumenti. La profusione di ornamenti bizzarri, che ne costituisce il carattere, sembra implicare contraddizione coll'idea che dobbiam farci naturalmente di opere praticate nelle cave. Non dobbiamo quindi, a parer nostro, cercar di render conto delle ragioni di un tal gusto, che sarebbe lo stesso che pretendere di spiegare ciò che si chiama caso, ovvero il risultamento di cause ignote. Da per tutto in fatti, dove la face della natura non ha guidato le opere delle arti, essendosi gli uomini lasciati trasportare dalla corrente di una pratica manovale, mancante di regole, sarebbe opera perduta il voler rintracciare de' passi, che non hanno lasciata veruna traccia.

Tutte le altre arti nell'India, come in tutto il resto dell'Asia, ci provano a sufficenza, che l'imitazione della natura non fu mai nè il loro mezzo, nè il loro scopo. Mancando adunque questo regolatore alle arti del disegno, chi potrebbe rinvenire in esse un modello fisso e visibile? Come poteva avvenire che gli uomini se ne fossero bonariamente imposto uno nell' arte dell' architettura, vale a dire avessero sottomesse le loro invenzioni, le loro forme ed i loro dettagli a un sistema proprio a render ragione di ogni cosa?

Considerando la varietà di gusto e di maniera che regna nelle opere delle diverse nazioni, una specie di scetticismo sorge naturalmente nello spirito di coloro che non mettono in questa critica che idee superficiali. Ve ne sono di quelli che pensano, che tutti i gusti, dipendenti dal capriccio, sieno egualmente buoni; ed altri son di parere che la maggioranza debba far regola, od almeno impedire che vi sieno delle regole.

V'ha tuttavia un regolatore infallibile nella bilancia, su cui siamo tentati di giudicare del primato di un gusto sull'altro in fatto di architettura. Trattasi di domandare a noi stessi, se le nazioni, il cui modo e gusto di fabbricare vogliam porre a confronto con quello dell' arte de' Greci, abbiano saputo imitare la natura nella rappresentazione del corpo umano. La risposta ad una tale domanda risolverà la questione. Un popolo che ha continuato per una serie lunghissima di secoli a formar figure senza proporzione, senza modello e senza verità dietro le tracce di una pratica manovale, bisogna essere persuasi che manca di quel sentimento, che fa apprezzare il vero, e di quell'organo proprio a riconoscere i principj del bello, dell'ordine e della proporzione. Quel popolo che non sente il bisogno di prendere la natura per regola, ignora certamente il segreto d'ogni sorta d'imitazione. Ogni sua produzione, di qualunque siasi genere, procederà soltanto dall'impulso meccanico di quel gusto irregolare, figlio di un istinto ignorante, come il gusto regolare è il prodotto di una ragione saggia e di una scienza ragionata. Del che ne sarà prova l'analisi dell' arte di edificare degl'Indiani, considerata: 1. nella sua costruzione; 2. nella sua disposizione e decorazione.

§ 1.

Del genere di costruzione.

Il nome di *costruzione*, secondo l'etimologia ed il significato comune della parola, non sembra convenire gran fatto ad una quantità di opere dell'*architettura indiana*. Questo vocabolo esprime in fatti un'opera composta di materiali insieme riuniti. Ora la maggior parte de' monumenti indiani consistendo in sotterranei, vale a dire essendo scavati in banchi di pietre, od essendo roccie isolate e lavorate esternamente collo scalpello, sarebbe improprio il chiamar costruzioni opere di simil natura. Con tutto ciò ci serviremo di questa parola, come lo facciamo parlando delle altre architetture, per esprimere quella parte meccanica che, nell'arte di edificare, si distingue dalla disposizione e dall' ornato.

Noi troviamo pertanto che i monumenti dell' antica architettura indiana si dividono, sotto il primo di tali rapporti, in due classi. Vi sono quelli che, come abbiamo notato poc' anzi, sono stati lavorati in banchi di cave o sopra roccie isolate, e gli altri che sono stati costruiti con diversi materiali su piante più estese, ed i cui principali oggetti sono quelle torricciuole impropriamente denominate *pagode*, che adornano i recinti degli edificj sacri, di cui formano esse la parte più considerevole.

Tutti i viaggiatori hanno parlato con molta ammirazione della prima classe di questi monumenti, che sembrano effettivamente aver richiesto molto tempo e pazienza. Noi per altro non siamo di parere che sieno occorsi de' secoli per terminare le più grandiose di tali opere. Alcuni sonosi ingannati ora sulla difficoltà del lavoro, ora sulla grandezza del monumento, e quasi sempre sulla esecuzione del lavoro stesso.

Per ben valutare questi tre punti, converrebbe esser meglio istruiti che non siamo della natura della pietra sulla quale si è esercitata l'industria *indiana*. Il Daniel parla di granito; e questo fu l'errore de' primi viaggiatori in Egitto, ove, come ora è provatissimo, non trovasi alcun tempio costrutto con tale materia. Un altro viaggiatore, il P. Paulin di Saint-Barthélemi scrive, intorno ai monumenti di *Macalipuram*, che *sono stati scavati col piccone nel sasso vivo*. Ma sappiamo che il masso vivo non può essere lavorato col piccone. La maggior parte delle masse isolate di quelle *pagode* saranno state sgombrate e fors' anche grossolanamente foggiate o sbozzate, qualunque ne sia stata la materia; ma in quanto al lavoro col piccone, per ottenere le forme, le zone ed i contorni esterni, non si può credere che abbia potùto praticarsi in una viva roccia. Tutt' al più ammetteremo che la materia fosse una pietra dura. Ora, supponendo in questa la durezza del marmo, non si

vede che tali monumenti, tutti di picciolissima dimensione, abbiano richiesto maggior fatica ad essere scolpiti in un pezzo di quello che se fossero stati lavorati a parti.

Abbiamo diviso in due classi i monumenti indiani, quelli per cui fu necessaria una vera costruzione, e gli altri che sono, per così dire, monoliti. Quest' ultima classe ne presenta di due generi: gli uni esterni scolpiti in massi sopra terra, gli altri scavati in banchi di pietra.

I primi, fra cui si annoverano le sette pagode di Mavalipuram sono, come abbiamo già detto, masse enormi di pietre isolate, quali si veggono in molti paesi, più o meno internate nel suolo, più o meno attigue ad altre masse consimili. La prima cura di chi volle foggiare quei massi fu di sgomberarli, di isolarli e di agguagliare il terreno intorno ad essi. In certi siti sonosi espressamente isolate alcune masse di eguale misura, abbattendo il soprappiù della pietra tutt' all' intorno, praticando spazj o sentieri che le circondano. Queste masse vennero in seguito intagliate esternamente a seconda della naturale loro configurazione, talvolta in forma circolare e ad un sol piano, talora a guisa di piramide ed a piani, o zone irregolari, e secondo le tracce delle torri piramidali di cui si compongono le pagode costrutte. Nessun ordine regna ne' rapporti di quelle masse fra loro, nessuna simmetria nella loro forma e dettagli, perchè fu mestieri lasciarle prima dove le ebbe collocate la natura, ed in seguito approfittare della fortuita loro conformazione. Vi si trova un picciolissimo interno scavato nella massa, ciò che richiama l' idea dei monoliti dell'Egitto.

Se fosse d' uopo il cercare qualche conformità di opere fra l' India e l' Egitto, agevole sarebbe il rinvenirla in quel gusto relativo all' arte di scavare i sotterranei, e di mettere masse di pietre allo scoperto lavorandole sul posto. Ma il volere da questa conformità trarre la conseguenza di comunicazioni politiche e commerciali, a noi sembra una mera congliiettura senza verun fondamento. Una supposizione ancor più insussistente sarebbe quella di dedurre, da una semplice rassomiglianza di pratica manovale, una correlazione di gusto e di stile fra l' architettura di ciascuna di queste due regioni. Nulla è infatti che meno si accosti al gusto dell'architettura egiziana, quanto il gusto di quella dell'India; ed in progresso vedremo che, eccettuato ciò che spetta alla pratica degli scavi, l' una è per così dire il rovescio dell'altra.

Noi vedremo inoltre che i viaggiatori hanno di troppo vantate le imprese degli Indiani preponendo le torri delle loro pagode alle piramidi dell' Egitto. Ma tornando alle opere sotterranee mostreremo che anche di queste si è formata un' idea superiore alla realtà.

Dietro le piante ed i disegni che ci ha dato Daniel di queste opere, e le vedute delle cave in cui sono state eseguite (specialmente a Elora dove si rinviene la maggior quantità di questa specie di lavori) siamo forzati a riconoscere che le loro dimensioni sono mediocrissime tanto in lunghezza che in larghezza ed in altezza, avendo uno de' più considerevoli sotterranei soltanto 57 piedi inglesi di lunghezza all'esterno, (met. 18, 50) 34 di lunghezza interna, (met. 11) 20 di larghezza (met. 6, 50) e 13 di altezza (met. 4, 25); lo che più compiutamente verrà dimostrato dalla tabella comparativa di tutte queste opere che porremo in fine del presente articolo.

Laonde quanto a ciò che costituisce *scienza od arte di costruzione*, non solo l'*architettura indiana*, nelle molte sue opere, che altro non sono che sotterranei, non può essere paragonata colle opere degli altri popoli; ma secondo la natura di questa specie di lavoro, essa non può nemmeno darsi vanto di avere avuta una vera *costruzione*. In fatti non è costruire lo scavar banchi di pietra; e se questa è un'industria, non ve n' ha certo una più semplice; e ciò devesi egualmente applicare ai monumenti lavorati esternamente nella massa in pezzi di pietra greggia.

Ma vi ha nell'India un' altra specie di monumenti che hanno avuto bisogno, non importa a qual grado, dell' arte e della scienza della costruzione. Intendiamo parlare di quegli edificj denominati *pagode*, che si compongono d' un ampio recinto, intorno al quale sorgono alte torri piramidali, che alcuni scrittori, sulla fede di certi viaggiatori, e lo stesso Sonnerat, hanno posto non solo a livello, ma pretesero eziandio di gran lunga superiori alle piramidi dell' Egitto. L' iperbole per altro di tali paralelli si tradisce da sè stessa.

Egli è verissimo che questi edificj, i soli nell' India che giungano ad una certa altezza, sono costrutti in forma piramidale. Il maggior numero somiglia moltissimo a certi campanili costrutti in pietra, che veggonsi particolarmente in Allemagna. Il loro basamento è poco esteso; e siccome sono costrutti su fondamenti, la loro elevazione non presenta difficoltà. Alcune di tali masse, come la torre di Madunah, sembrano essere state innalzate per semplice ornamento non avendo che 60 piedi di altezza (met. 19, 50). Ciò che vi ha di particolare si è una quantità di piccioli oggetti scolpiti dall' alto al basso, che richiamano perfettamente il gusto gotico. In fatti queste costruzioni piramidali sono ben lungi dall' offrire varietà di disegno, di composizione o di masse, e per conseguenza non fa d'uopo della scienza di costruzione che presiedette ai settizonj dell' architettura greca o romana.

Stando ad un disegno riportato dal Caylus (*Mémoires de l'Académie des Belles Lettres tom.* XXXI, *pag.* 45), la forma piramidale è più notevole nella pagoda di Chalembrom che in quella di Mandureh. Sorge pur essa al di sopra d' una delle porte d' ingresso del recinto: le porte sono praticate in un massiccio alto 32 piedi, (met. 10, 40) e pare che servì di basamento al corpo piramidale che le sormonta. Il tuttinsieme, giusta le diverse misure de' viaggiatori, non può eccedere in altezza più di 120 piedi;

(met. 59); e la base avrebbe circa 80 piedi di larghezza (met. 26). La massa generale non termina a punta; ma presenta in vece alla sua sommità una piattaforma di 36 piedi di larghezza (met. 11, 70) le facciate laterali sono molto più strette delle altre due.

Riportiamo espressamente questi particolari per far vedere come sotto tutti i rapporti queste torri piramidali diversifichino dalle piramidi d'Egitto. Quanto ai piani nella maggior parte di questi monumenti, come li hanno chiamati alcuni viaggiatori, noi vedremo nell'articolo seguente che altro per lo più non sono che fascie di ornamento.

La qual cosa ci viene dimostrata dal più grandioso di tali monumenti, vogliam dire la pagoda di Tanjaur, che Lord Valentia (*Voy. and Travels in India tom.* 1, p. 356) riguarda come il più bel modello d'un edificio piramidale, che possa vedersi in tutto il paese, e che ben merita, come egli dice, il nome di *grande*, con cui viene distinta. Ha questa 200 piedi di elevazione (met. 64, 97), compresa la base, vale a dire eguaglia in altezza le torri di Nostra Donna di Parigi. Essa posa sopra un basamento quadrato dell'altezza di oltre a 40 piedi (met. 13) e termina a piattaforma sormontata da un picciol corpo rotondo a guisa di cupola. Tutta questa mole piramidale s'innalza, restringendosi, in numero di dodici fascie diversamente scolpite. La costruzione di tal monumento, dice Hodges, è semplicissima: bastò l'ammucchiar pietre sopra pietre, e la forma piramidale a rientranze ha in particolar modo facilitato i mezzi d'esecuzione.

Non bisogna neppur credere che siffatti monumenti, il cui massiccio è di murazione, abbiano richiesto immensi sforzi nel taglio e trasporto dei materiali. Varj indizj sulla costruzione degli edificj dell'India tendono a ridurre l'idea che può farsene, molto al disotto dell'opinione che si ha della costruzione delle piramidi d'Egitto.

I viaggiatori pertanto convengono, che a Chalembrom, per esempio, le moli piramidali, di cui si è parlato, non sono costruite in pietra di taglio che sino alla altezza di 30 piedi (met. 9, 75). Tutto il rimanente della costruzione è di mattoni sino al vertice. Questo massiccio è rivestito d'ornamenti incrostati, o di pietra, o di terra cotta, ricoperti d'un cemento bianco. Lo stesso si vede a Mandureh.

Tutti i viaggiatori, tutte le descrizioni e tutti i disegni concordano su questo punto, cioè che non trovasi nell'India alcun indizio di vòlta, nessun avanzo di parte arcuata e di arcata. Non sembra egli probabile che quivi, come nell'Egitto, l'uso de'sotterranei e degli scavi, o banchi di pietra, che non presentano altro che coperture orizzontali, non potendo suggerire l'idea della vòlta, abbia naturalmente assuefatto l'occhio alla pratica delle sole piattabande.

Leggiamo in alcune descrizioni che certe file di colonne hanno per copertura in piano ora dei mattoni legati insieme con un cemento impenetrabile all'acqua, ora dei ciottoli che formano col detto cemento delle piattabande solidissime. Tali coperture non possono praticarsi che in piccole dimensioni, e ad una mediocre portata. In generale tutti gl'interni sono soffittati con grosse pietre in piano, le quali posano, colle loro estremità, su colonne o stipiti, secondo ch'esse servono di soffitto a sale, o d'architrave a porte d'ingresso.

Egli è chiaro che tutte queste pratiche, originate da un istinto che non abbisogna d'arte e di scienza, sono rimaste nelle Indie molto al disotto di quelle dell'Egitto. In quest'ultimo paese la scienza della costruzione fu senza dubbio circoscritta dalla forza delle abitudini e dal dominio delle istituzioni. Ma tuttochè non si noti alcuna arditezza nel taglio delle pietre, tuttavia è forza di ammirarvi una somma abilità nell'impiego de'materiali, nella connessione delle pietre e nella giustezza dell'apparecchio. I monumenti Indiani mostrano per lo contrario una somma ignoranza in questo genere. Direbbesi che gli architetti di quel paese hanno cercato ogni mezzo per far senza dell'arte di tagliare e di apparecchiare le pietre. Abituati, come abbiamo veduto, a monumenti di pochissima elevazione nei loro interni, non riuscì loro malagevole il raccogliere massi di pietra per formare d'un sol pezzo i sostegni de' loro soffitti. Così diffatti vediamo, nell'opera di Daniel, essere stato costrutto uno de' più grandiosi e begli interni che si conoscano fra i monumenti Indiani, vogliamo dire quello che a Mandureh viene indicato sotto il nome di *Tschoultry*, ed è una lunghissima galleria che si pretende abbia servito di ospizio; ed ove si nota una grandissima profusione di ornamenti. Essa è formata di pilastri che, invece di essere stati espressamente costruiti, consistono in grossi pezzi di pietra colà trasportati e piantati nel suolo a somiglianza dei piloni delle miniere, e foggiati od intagliati sul posto. Alcuni critici opinano che quest'opera non sia molto antica. Se così è, il sistema, secondo il quale venne costrutta, prova che la pratica de'monumenti sotterranei si è perpetuata nell'India, che il loro gusto ed i loro processi furono applicati alla formazione degli edificj posteriormente innalzati; che in fine l'arte di edificare in quel paese non fu che il retaggio delle pratiche abituali d'un istinto primitivo ed ignorante.

§ II.

Della disposizione e della decorazione.

Riuniremo qui sotto il nome di *disposizione* due cose che si distinguono nella regolare architettura; cioè quella che consiste nell'impiego dei così detti *ordini*, e quella che riguarda il sistema stesso degli ordini, o dei diversi generi di colonne, che sono i tipi dall'arte impiegati per dare ad ogni sorta di edificio la conveniente fisonomia ed il carattere suo proprio.

E qui considerando da prima la disposizione sotto il rapporto generale della composizione d'un monu-

mento, e della coordinazione di tutte le sue parti, diremo che un tal pregio non si ravvisa che ne'paesi ove l'arte dell'architettura trova applicazioni ad una quantità svariata di edificj, che sono richiesti dagli stabilimenti pubblici, dalle classificazioni sociali, e dagli impieghi diversi che corrispondono ai bisogni dell'umana società. Ed anche in questo genere di ordinamento, l'architettura greca o romana ha lasciato dei modelli alle età successive.

Ma nulla di simile ci si presenta nell'esame ed analisi che abbiamo potuto fare dell'*architettura indiana* dietro i disegni raccolti dai viaggiatori.

A prima giunta pare indubitato, che tutti questi antichi monumenti, da noi già citati, tanto quelli che consistono in escavazioni, quanto gli altri di effettiva costruzione, abbiano tutti indistintamente servito ad un solo e medesimo oggetto, cioè alla religione. Sebbene certe popolari tradizioni abbiano persuaso ad alcuni viaggiatori di dare il nome di palazzi agli avanzi di parecchi di tali monumenti, tuttavolta i critici più recenti e più illuminati convengono in crederli tempj; e le immagini delle divinità che vi si veggono dappertutto scolpite non permettono di adottare una diversa opinione. Onde può affermarsi che gli architetti di que' tempj, sottomessi a certe pratiche già consecrate, non ebbero mai campo di lasciar libero il volo alla loro immaginazione, quand'anche il sistema delle caste, proprio altresì a perpetuare la uniformità di tutte le pratiche, non avesse bastato a soffocare ogni facoltà inventiva.

Nulla poi dovette meno convenire allo sviluppo dell'ingegno in fatto di disposizione architettonica, quanto la pratica degli edificj sotterranei: perciò monotoni e privi affatto d'ogni combinazione, riuscirono questi tempj, in cui l'arte non apparisce che nel lavoro meccanico degli ornati, capricciosamente eseguiti a seconda d'un istinto abituale.

Questa influenza dell'istinto si manifesta eziandio nella disposizione delle pagode, le quali tutte son costruite sopra una pianta eguale, che consiste sempre in un gran muro di cinta con porte, sulle quali sorgono le torri di cui abbiamo fatto parola. L'interno è occupato senza ordine e simmetria, da piccole arc o da altri oggetti che non hanno corrispondenza di forma o di dimensioni. Se riscontrasi per avventura qualche differenza, non v'ha motivo per credere che alcun'arte l'abbia suggerita, specialmente coll'idea di dilettare gli occhi. Al contrario saremmo indotti a supporre, che l'abitudine d'intagliare masse di pietre isolate, quali le offeriva la natura del terreno, vale a dire senza rapporto fra loro, abbia assuefatto gli occhi alle incoerenze che si notano nell'insieme delle pagode di costruzione.

Se trattasi poi della seconda distinzione, cioè del rapporto del sistema delle colonne e della teoria del loro uso, relativo al carattere di ciascun edificio, fa d'uopo in questo caso risolvere prima una quistione rispetto all'India. Bisogna esaminare innanzi tutto, se l'architettura di questo paese abbia avuto, non diremo *ordini* di colonne, ma bensì delle colonne.

Ora noi non sappiamo dire qual forma, qual proporzione, quali ornamenti costituiscano l'entità generale delle specie di sostegni che nell'Indie tengono luogo di colonne. Esaminando questi sostegni nelle opere sotterranee, la cui altezza (come vedrassi dalla tabella infine di quest'articolo) è poco considerevole, troviamo in luogo di colonne dei pilastri esagoni senza base, senza capitello, senz'alcun ornamento (e tali son quelli del tempio di *Vizzouakarma* disegnato da Daniel). Qualche volta de'pilastri quadrati sono sormontati da una specie di lunga tavola a guisa di finimento. D'altronde, ed il più delle volte, questi sostegni sono formati da un basamento quadrato, che occupa da sè solo più della metà dell'altezza totale d'un piccolo fusto, se possiamo così denominarlo, il quale sembra piuttosto il peduccio d'un vaso, che il corpo d'una colonna, e su cui sorge una specie di mole difficile a potersi definire, la quale ora sorregge un piano ed ora due. Tutte queste forme raccolte ed ammucchiate compongono dei sostegni che non hanno più di dieci a quindici piedi di altezza. Ora nulla di tutto questo merita il nome di colonna (propriamente detta) in tal genere d'architettura.

Infatti può egli dirsi che alcuna regola, alcun metodo abbia presieduto alla esecuzione di questi oggetti? Basta gittare un'occhiata sui disegni che Daniel ci ha dato di tutti i tempj d'Elora, ove si trovano in copioso numero tutte queste specie di sostegni, per convincersi che nessuna specie di regole ha presieduto ad un lavoro, il quale a dir vero, non ne poteva ammettere. Le regole non si fondano che sovra principj di necessità o di convenienza, i quali comandano al bisogno, od al gusto di seguirne le indicazioni.

Se havvi alcuna cosa, ne' sostegni di cui parliamo, che render possa una ragione della loro consistenza si è la poca elevazione di quei sotterranei scavati ne' banchi di pietra. L'idea della colonna co' suoi conseguenti sviluppi non poteva affacciarsi alla mente di alcuno; quella soltanto di un balaustro poteva essere dalla natura suggerita. Nulla trovandosi di necessario nella configurazione di questo tipo, lo spirito dell'ornatista potè abbandonarsi ad ogni sorta di capricci. Quindi veggiamo che la più bizzarra irregolarità s'impadronì di tutti i dettagli di questi pilastri: ora i grandiosi loro piedestalli sono lisci, ed ora ornati di scanalature; talvolta i fusti, o piuttosto i peducci, sono rettilinei; talora sono incurvati a guisa di guscio; ora due capitelli s'innalzano l'un sopra l'altro; ora i loro abachi sono allungati ed ora raccorciati. Qui i piedestalli hanno zoccoli, là posano a nudo sul terreno. Veggonsi de' capitelli rotondi come un globo, ed altri appianati come una cimasa. Tale si è la multiforme bizzarria delle parti di questa architettura, che non è possibile il darne la descrizione.

In una parola ciò che non potrebbe sfuggire ad

una osservazione anche la più superficiale, si è che tali monumenti non hanno realmente colonne, e tanto meno ancora ciò che si è convenuto di chiamare *ordini* in architettura.

Gli edificj costrutti *sopra terra* son quelli in cui sarebbe probabile rinvenire quell'architettonica disposizione che regola l'applicazione degli ordini di colonne alla composizione od alla decorazione delle masse. Sotto questo riguardo dobbiam confessare che l'impiego de' sostegni a guisa di colonne fu prodigioso nella costruzione di alcuni edificj, se meritano fede i racconti del viaggiatore che ha descritta la pagoda di Chalembrom.

Fra tutti i corpi di fabbricato, che riempiono senza veruna simmetria lo spazio compreso nel doppio recinto di mura che lo circondano, distinguonsi due sale, una delle quali chiamasi la *sala delle cento colonne*, perchè sembra che quella specie di porticati, di cui è composta, sieno sostenuti da cento pilastri. L'altra viene indicata sotto il nome di *mille colonne*. Avvi realmente questo numero di sostegni, od è una maniera di dire? Pare dalla descrizione che questa selva di colonne in origine non avesse mura esterne. Quelle che vi si veggono presentemente, vennero eseguite dai musulmani, che le costrussero per formarvi un magazzino di viveri. Le colonne vi sono disposte a quinconce, in modo da offrire in tutti i sensi dei viali diritti. Nulla sappiamo intorno alla forma ed alla proporzione di questi sostegni, se non che essi reggono, secondo l'uso, un soffitto di grosse pietre che vanno da una colonna all'altra. Ma sul dinanzi di questo monumento esiste un viale di colonne disposte a doppia fila, che gli servono di vestibolo. Ora il detto viaggiatore riferisce, che non hanno nè base nè capitello. Crederemo noi dunque, dopo ciò, che vi abbia un gran merito in questi abusi di colonne, che per essere state disposte a quinconce non richiesero maggiori cognizioni di quella che sia necessario per piantare un viale di alberi?

Se consideriamo poi l'impiego degli ordini e delle colonne, soprattutto nella loro applicazione alle masse architettoniche, come formanti la parte più importante forse della loro decorazione, bisogna confessare che l'*architettura indiana* seppe trarne pochissimo vantaggio.

Le torri delle pagode, come abbiamo già veduto, hanno alcuni rapporti con quegli edificj composti di parecchie zone che, presso i Greci e i Romani, andavano sempre diminuendo, accostandosi ad una forma più o meno piramidale. Questa sorta di costruzione fu da essi impiegata nei fari, nei roghi, nei mausolei fabbricati a somiglianza di roghi. Ogni piano di tali monumenti ergevasi ristringendosi l'un sull'altro, ed era formato d'un ordine di colonne, che ne formavano la principale decorazione. Sembra, giusta il nome di *settizonio* dato ad alcune di dette masse, che il numero de' piani in simili edifizj non abbia mai ecceduto quello di sette.

Le costruzioni piramidali delle pagode dell'India non presentano realmente l'idea di piano, quantunque in alcune abbiavi una finestrella ad ogni zona. Infatti queste zone non sono che fascie talvolta senza rientranze, come a Chalembrom, talvolta con risalti di alcuni pollici, come scorgesi nella grande pagoda di Taujaour. Non può supporsi che sieno state applicate colonne all'ornamento di dette fascie, le quali trovansi qualche volta in numero di quindici. Esse vengono decorate ora con piastre di rame dorato, ora con figure di idoli, ora con finestre finte o frastagli, cui non sappiam dare alcuna denominazione.

La decorazione in architettura si compone, come è noto, di grandi parti, e di piccoli dettagli, detti *ornamenti*.

Gli ordini delle colonne non fanno parte realmente della decorazione indiana in grandi masse. Possiamo tuttavolta comprendere in questa categoria l'uso che ella fece delle rappresentazioni di elefanti come sostegni delle moli di costruzione.

In un tempio di Elora, detto *Kailaca*, di cui Daniel ci ha dato alcuni disegni che pajono esattissimi, si veggono tre masse di fabbricati sulla stessa linea, che hanno per basamento degli elefanti scolpiti e rappresentati di fronte. Questa idea ingegnosa, a cui per altro non si adatterebbe gran fatto un'architettura regolare, sarebbe tollerabile nelle sceniche decorazioni di alcune rappresentazioni, il cui fatto fosse avvenuto nell'Asia.

Gl'indiani hanno in particolar modo moltiplicate le immagini di elefanti e di leoni nelle loro decorazioni. Teste e proboscidi d'elefanti e di leoni furono bene spesso impiegate come sostegni di finimenti o di cornici sporgenti nell'interno de' monumenti sotterranei.

Qualora vogliasi dare una idea del genio della decorazione d'un popolo, il mezzo migliore si è quello di citarne l'opera più bella e grandiosa. A questo rispetto ne pare che nessun insieme decorativo, secondo i disegni de' viaggiatori, possa essere paragonato a quello del monumento di cui si è fatta menzione, e che si chiama il *Tschoultry*, o l'ospizio di Mandureh. Quest' ampia sala interna, giusta i calcoli approssimativi che suppliscono alla mancanza della scala, sembra avere 100 piedi di lunghezza sopra 25 a 30 di altezza, ed altrettanto di larghezza al piede. Il sistema di aggetto, secondo il quale sono praticate tutte le sporgenze de' capitelli, e di quelle specie di cornicione che reggono il soffitto, pare abbia dovuto ridurre la sua larghezza ad una quindicina di piedi, lo che venne praticato anche in vista della misura delle pietre destinate alla copertura.

La prospettiva di questa galleria offre veramente un aspetto teatrale, e la simmetria che regna in tutti i sostegni, le dà un'apparenza d'arte, di composizione e di decorazione superiori a quanto scorgesi nelle altre opere indiane. Quando poi ci facciamo ad analizzare le parti di questo insieme, troviamo non esser altro che il prodotto di un istinto che sopracca-

rica ogni cosa, dall'alto al basso, di tritumi, di dettagli capricciosi, privi di significato per lo spirito, e di effetto per l'occhio.

La sezione ed i dettagli in grande d'uno de' pilastri di detta galleria dicono a questo riguardo assai più che non ne faccia comprendere l'insieme. Nulla di più mostruoso a giudizio del gusto che la riunione d'un elefante, d'un rinoceronte e d'un leone intagliati a rilievo l'uno sopra l'altro lungo il detto pilastro, di cui tutta la superficie è del resto cesellata e ricamata, anzichè intagliata, ed offre un affastellamento senza motivi nè concatenazione con tutto ciò che, in mancanza della ragione, la fantasia può sognare od improvvisare.

Altrettanto possiam dire di quella parte della decorazione, che si chiama *ornato*, parte tanto importante dell'architettura greca. Nell'*architettura indiana* essa non è che un giuoco fortuito, che niuna specie d'imitazione ha saputo mai assoggettare alla più semplice combinazione, ad alcuna apparenza di verità o di verisimiglianza.

Come d'altronde avrebbe potuto l'*ornato* approfittare dei lumi di questa verità in un paese, dove fu sempre sconosciuta ogni imitazione reale della natura nella conformazione del corpo umano? Come avrebbe potuto lo scultore cercare la giustezza della imitazione nella configurazione delle piante, degli animali, degli attributi ecc., quando l'imitazione della figura umana era condannata a rimanere in uno stato di perpetua infanzia?

Alcuni viaggiatori hanno voluto paragonare la scultura degl'idoli dell'India a quella delle statue egiziane. L'Egitto realmente non conobbe esso pure la verità d'imitazione nella rappresentazione del corpo umano. Le stesse statue e tutti i suoi geroglifici furono senza dubbio i caratteri consacrati d'una scrittura che non poteva cangiare; nonostante a noi sembra che essendo formati questi caratteri d'una quantità d'immagini di animali, di piante, e di una mescolanza di svariati oggetti, la loro esecuzione avrebbe dovuto per avventura richiedere dall'artefice una più raffinata imitazione. Infatti rilevasi in parecchie figure una certa approssimazione alla verità, uno spirito di ricerca, ed una finitezza meccanica molto considerevole.

Quando vogliasi instituire un rigoroso paralello fra l'Architettura dell'Egitto e quella dell'India, uno dei dati di siffatto paralello dev'essere necessariamente il confronto del gusto della scultura d'uno di questi paesi col gusto della scultura dell'altro. Ora ci accadde mai sempre di notare che il gusto egiziano, quantunque mancante d'arte nella scultura, ha per altro il vantaggio di non presentare agli occhi veruna cosa che possa dirsi ributtante. La forma delle figure è priva, in vero, di movimento e di verità; le composizioni mancano di azione, le teste di espressione. Ma da tutto ciò non deriva altra idea od impressione che quella della mancanza di arte; dal qual difetto di sapere è provenuto un effetto di semplicità che ha alcun che d'imponente, perocchè la privazione assoluta di dettagli porta sempre con sè un'idea corrispondente a quella di grandezza.

Ma di questo genere non è l'ignoranza che si manifesta nelle opere di scultura indiana; quivi apparisce una pretensione minuziosa di mostrare i dettagli, di esprimere le piccole cose, di contraffare piuttosto che imitare la natura, o d'imitarla solamente ne'suoi accessorj. Ora una tale pretensione riesce tanto più disgustosa in quanto che manca l'essenziale, cioè a dire l'insieme. Diffatti che importa, che le sopracciglia, i capelli, le unghie sieno distinti nelle figure, in cui la testa è grossa come il corpo?

Paragonando ora lo stile delle due sculture allo stile delle due architetture, fa meraviglia il vedere la conformità loro in ciascuno dei due paesi.

In Egitto la forma principale dell'edificio e di ciascuna delle sue parti è sempre dominante; perocchè i segni gerog'ifici, di cui sono coperti i monumenti, non distruggono l'effetto principale della forma, nè recano divagamento all'impressione generale.

Nell'India, la forma principale scompare per lo più sotto l'affastellamento degli ornati che la dividono e scompongono.

Nell'Egitto, l'essenziale è quello che vi colpisce; nell'India, gli accessorj vi distolgon da quello.

Nell'Egitto la prima qualità è sempre quella della grandezza, ed anche i più piccoli monumenti hanno un'apparenza imponente.

Nell'India la minutezza de' frastagli fa comparir piccoli i più grandiosi edificj.

Nell'Egitto la solidità spinta al più alto segno desta ammirazione nello spettatore.

Nell'India non si rinviene nè una reale solidità nel genere delle costruzioni, nè l'apparenza pure di una tale qualità ne' monumenti sotterranei, ne' quali l'artista si è studiato di formare dei vacui, sostituendo la leggerezza delle posizioni in falso alle solide masse, che gli Egiziani ebbero il savio criterio di lasciar dominare nelle loro escavazioni.

Per disingannare quelle persone che hanno concepito delle idee esagerate intorno ai monumenti dell'India, ed alla loro grandezza, reputiamo conveniente il porre sott'occhio ai nostri leggitori, nel seguente prospetto, il risultamento esatto, che ci diede il Daniel, della misura precisa e della estensione de' più famosi monumenti di quella regione:

Tempio di Diagannatha.

	piedi ingl.	metri
Larghezza esterna.	57	17 37
Lunghezza interna.	» 34	» 10 36
Larghezza interna .	» 20	» 6 09
Altezza	» 13	» 3 96
Altezza dei pilastri.	» 11	» 3 35

Tempio di Parocoua.

Lunghezza interna.	» 35	» 10 66
Larghezza	» 25	» 7 62
Altezza	» 8	» 2 44

Tempio dell'Adi-Natha.

Lunghezza	piedi ingl. 45	metri 13 71
Altezza.	» 9	» 2 74

Tempio d'Indra.

Profondità	» 54	» 16 46
Larghezza	» 44	» 13 41
Altezza	» 27	» 8 23
Alt. delle colonne.	» 22	» 6 70

Tempio di Doumar-Leyma.

Lunghezza	» 55	» 16 76
Larghezza	» 18 6	» 5 64
Altezza	» 16 10	» 5 13

Tempio di Djenonafla.

Larghezza	» 11	» 3 35
Altezza	» 11 2	» 3 40
Lunghezza	» 111	» 33 83

Altro Tempio.

Larghezza	» 22 4	» 6 80
Altezza	» 15	» 4 57

Tempio di Mahadeo.

Lunghezza	» 66	» 20 11
Larghezza	» 17	» 5 18
Altezza	» 12	» 3 65

Tempio di Ramichouer.

Lunghezza	» 90	» 27 43
Altezza	» 15	» 4 57

Tempio di Kailaca.

Profondità.	» 88	» 26 82
Altezza	» 47	» 14 32

Il tempio sotterraneo d'Elefanta, vicino al porto di Bombay, ha 130 piedi di larghezza, e l'altezza dell'interno è di 14 piedi e mezzo. La grotta d'Ambola nell'isola di Salfetta, è un tempio quadrato, di 28 piedi (met. 9) per lato, sostenuto da 20 pilastri che hanno 14 piedi di altezza (met. 4. 55).

* INDICATIVE — Aggiunto che si dà alle colonne che pongonsi ne' bivj, onde non abbia a nascer dubbiezze sulle rispettive direzioni de' due bracci nei quali si divide la strada, essendo sulle medesime notato a grandi caratteri a fronte di ciascuno dei due bracci o il nome della strada, o quello del luogo principale, a cui conduce. Diconsi anche *colonne itinerarie* — (V. Colonne) — *cav.*

* IN DIETRO — Posto avverbial. Nella banda o parte deretana, o posteriore; suo opposto è innanzi, che vale nella parte o banda anteriore, e per lo più si sogliono unire co' verbi significanti moto. E l'uno e l'altro s'adoprano talora da' nostri professori, a modo di nomi sostantivi, come si è detto *in di dentro*, ed *in di dietro*, dicendosi *lo indietro* e *lo innanzi* per quasi lo stesso che Accordato e Accordamento — *bald.*

* INDORAMENTO — Lo stesso che doramento.

* INDORARE — (Dorer-Vergolden) — Ricoprir checchessia colla foglia d'oro.

* INDORATO — Da indorare.

* INDORATORE — (Doreur-Vergolder) — Chi cuopre checchessia con foglia d'oro o d'argento; detto anche *mettiloro.*

* INDORATURA — (Dorure-Vergoldung) — L'indorare, lo stesso che indoramento, doramento.

INDUSTRIA — Antica città della Liguria, a 6 leghe da Torino, della quale Plinio ha fatto menzione in due luoghi. Era questa, secondo lui, situata sulle rive del Po, nel luogo ov'esso comincia ad essere più navigabile, *ubi praecipua altitudo incipit.* I geografi mal conobbero per lungo tempo la vera posizione di questa città.

Due dotti piemontesi, Antonio Ricolvi e Gian Paolo Rivantella, volendo aggiugnere alla loro opera sui monumenti di Torino un supplemento, che trattasse delle antichità del Piemonte e della Savoja, dedicarono a tali ricerche gli autunni del 1743 e 1744. Essi vennero in cognizione che a poca distanza da Verru sulla riva destra del fiume, a *Monteu di Po* scavavansi talvolta certi monumenti, che sembravano indicare che quel luogo fosse stato anticamente abitato dai Romani.

Essi trovarono in fatti sul frammento del piedestallo d'una statua che era stata innalzata ad una donna per nome *Cocceja* le parole *Ab. Ind.*, che essi interpretarono *ab Industriensibus.* Sino allora erasi creduto che Casale fosse stato costrutto sull'antico terreno d'*Industria.* Que' dotti piemontesi videro che la loro conghiettura andava acquistando maggior peso dalla disamina degli antichi documenti della parrocchia del luogo. La chiesa è denominata *san Giambattista de Lustria;* conobbero essere quest'ultimo nome una corruzione di quello d'Industria. Si legge di fatti in alcune rustiche edizioni di Plinio, *Inlustria* per *Industria.* Essi fecero scavare sul luogo, ove s'andavano dissotterrando i maggiori avanzi, e rinvennero alcune medaglie, un superbo vaso di bronzo che conteneva 96 medaglie d'oro, un tripode di bronzo che si piega, e che può essere paragonato ai più bei lavori di questo genere trovati nelle rovine di Ercolano o di Pompei, ed un pezzo di folgore dorata, che avrà appartenuto ad una statua colossale di Giove.

Una tavola infine di bronzo incorniciata dello stesso metallo tolse di mezzo qualunque dubbiezza. Essa conteneva un'iscrizione bellissima consecrata al genio e ad onore d'un certo Lucio Pompejo Erenniano dal collegio dei pastofori d'*Industria.*

Gli scavi di questa città, abbandonati da molto tempo, hanno fatto scoprire le traccie di un tempio, un

pavimento in mosaico, dei frammenti d'ogni genere, ed una quantità di oggetti che hanno arricchito il Museo di Torino. Nuove ricerche produrrebbero forse nuovi tesori.

Il vero nome d'*Industria*, nell'antico idioma ligure, era *Bodincomagum*, nome formato da quello di *Bodincum* che davasi al Po. La collina che sorge al disopra d'*Industria* chiamasi ancora *Mondico*, che è, per quanto pare, una corruzione del primo nome.

* IN FACCIA — V. in Profilo.

INFERMERIA — (Valetudinarium-Infermérie-Krankenstube) — Chiamasi con questo nome un corpo di fabbricato, od una o parecchie sale che negli stabilimenti di pubblica istruzione, come collegi, scuole, seminarj, ecc., nelle comunità, negli spedali civili o militari, sono destinate a contenere gli ammalati dello stabilimento, a separarli dalle altre persone che l'abitano, tanto per la salubrità dell'intera casa, quanto per la comodità del trattamento degli ammalati.

Un'*infermeria*, secondo la maggiore o minor estensione degli stabilimenti che ne richiedono l'uso, deve contenere più o meno sale, come pure stanze separate, cucine, farmacia, passèggi, bagni, stufe, e dev'essere provveduta di tutto quanto è necessario pel servigio e per la cura degli ammalati.

* INFERRATA o INFERRIATA — (Grille-Gitter, Gatter) — Graticola di ferro che si mette alle finestre.

* INFLUENTI — Diconsi i fiumi, torrenti, o fossi che metton foce in un fiume o fosso principale — *A.*

* INFUNARE — Legare con fune.

* INFUNATO — Da infunare.

* IN FUORI — Fuor della linea retta, e del piano principale — *BALD.*

* INGANGHERARE — Mettere in gangheri.

* INGEGNERE — Voce di conio italiano, presa dal latino *ingenium*, *macchina*, onde i francesi presero l'*engin* nell'identico significato, e foggiarono in seguito l'*ingénieur*, col qual nome e nell'una lingua e nell'altra vuolsi intendere quello stesso che gli antichi dicevano *macchinator*, *architectus*, cioè ingegnoso ritrovatore d'ingegni e di macchine. In questo significato gl'inglesi dicono *engineer* appunto chiunque abbia attitudine a concepire od effettuare combinazioni meccaniche.

L'*ingegnere*, nel senso il più lato, è quegli che immagina e crea tutto ciò che alle costruzioni d'ogni maniera ed alle arti meccaniche si appartiene.

Il complesso delle dottrine e degli studj che sono necessarj a chi vuole esercitare la professione dell'*ingegnere*, costituisce una scienza speciale, che è appunto la *scienza dell'ingegnere*. Le matematiche pure e applicate, ed il disegno ne stabiliscono il precipuo fondamento.

La scienza, nella sua vastità, che abbraccia per così dire ogni ramo dello scibile umano, non permette che uno stesso individuo possa riescire eminente ed acquistare in tutto quella profondità e quella sicurezza e prontezza di agire che è il frutto principalmente dell'esercizio e di meditazioni attente e considerate sull'esperienza propria; quindi gli *ingegneri* sono distinti in più classi e con diversi appellativi, secondo la specialità delle opere alle quali si dedicano.

§ 1. *Ingegneri militari* sono quelli che attendono a progetti e lavori fortalizj, cioè che si occupano delle costruzioni dirette a proteggere dagli assalti dei nemici sì interni che esterni.

§ 2. *Ingegneri civili* dieonsi coloro che trattano dell'architettura civile, o cittadinesca, i quali se sono ristretti alle sole fabbriche dire si dovrebbero più propriamente *architetti* (V. questa voce).

§ 3. *Ingegneri idraulici.* Questi si applicano singolarmente di ciò che riguarda al buon governo, all'uso ed alla misura delle acque.

§ 4. *Ingegneri meccanici.* Hanno per istituto quanto concerne all'industria ed alla meccanica pratica, e si suddividono a seconda del ramo a cui sono specialmente rivolti. Perciò vi sono *ingegneri di macchine a vapore*, *ingegneri di strade ferrate*, ingegneri meccanici per le *filature* di ogni genere, per le *raffinerie*, *fondaci*, ecc., ecc.

§ 5. *Ingegneri navali.* Quelli che sono dedicati alle costruzioni che interessano alla marina ed alla navigazione.

§ 6. *Ingegneri-Architetti.* Diconsi coloro che professano ad un tempo alcun ramo dell'ingegneria, e l'architettura; e quindi devono avere percorsi gli studj che alle due speciali professioni convengono.

§ 7. *Ingegneri montanistici, o delle miniere* — (Ingénieurs des mines) — Sono gli ingegneri addetti agli scavi ed ai lavori delle miniere. In Francia costituiscono un ordine separato della pubblica Amministrazione, ed hanno un' istruzione apposita.

§ 8. *Ingegneri geografi o topografi* — Lavorano al rilievo ed alla formazione delle carte geografiche o topografiche, alle misurazioni e determinazioni delle posizioni dei punti principali, ed a quanto concerne la descrizione ed il delineamento della superficie del globo terraqueo.

§ 9. *Ingegneri geometri e geodeti* — Questi che più comunemente si chiamano *Agrimensori* — (Decempedator, Arpenteur) — Intendono alla misura e ripartizione dei campi ed alle stime dei fondi rurali.

§ 10. *Ingegneri di acque e strade* — Si dissero gli ingegneri della pubblica Amministrazione, di cui fu istituito un corpo distinto sotto il cessato regime italiano, col decreto 6 maggio 1806, analogo a quello degli *Ingénieurs des Ponts et Chaussées* di Francia. La stessa istituzione si conserva tuttavia nel Regno Lombardo-Veneto, col nome di *Ingegneri delle Pubbliche Costruzioni.*

§ 11. *Ingegneri ed Architetti Collegiati* — Erano così chiamati in Lombardia quegli ingegneri ed architetti che facevano parte dell'ora cessato *Collegio degli Ingegneri* in Milano, i quali godevano di facoltà e prerogative diverse, loro accordate in varj

tempi, e si reggevano con particolari ordini e statuti — *c*.

INGEGNO — (Instrumentum-Engin-Werkzeug) — Strumento ingegnoso, ordigno composto di ruote, molle, leve, viti, ecc., combinate insieme per innalzare, gettare e sostener pesi, o produrre qualche altro considerevole effetto così che si risparmi di tempo e di forza; ed in questo caso si usa quasi sempre nel numero del più.

Prima che la scoperta della polvere introducesse l'uso de'cannoni, chiamavansi *ingegni* anche le macchine da guerra; e da ciò provenne la denominazione di *genio militare* e d'*ingegnere*.

* § 1. Una certa forza da natura in noi insorta, per ritrovar tutto ciò che si può con la ragione giudicare.

* § 2. *Ingegno* dicono i nostri artefici quel pezzo di ferro, per lo più di forma quadra, intaccato o traforato, che appiccandosi alla chiave, e immediatamente passando per altri ferri (che sono uniti alla toppa) che pure anch'essi si dicono *ingegni*, fa l'ufficio di aprire e serrare — BALD.

INGEGNOSO — (Ingeniosus-Ingénieux-Sinnreich) — Comunque sembri che in generale possa dirsi d'ogni lavoro e d'ogni artista che mostri ingegno: pure questo vocabolo esprime una gradazione d'idee molto diversa. Parlandosi di un'opera, la quale abbia richiesto moltissime combinazioni e tutta la profondità del genio, si chiamerà opera *ingegnosa*. Si dirà pure *ingegnoso* quel lavoro, nella esecuzione del quale l'artista siasi distinto per belle e sottili invenzioni, per economia di mezzi e per effetti che eccitano piuttosto sorpresa che ammirazione. Colui che scoperse le leggi della gravità fu un uomo di genio; e uomo *ingegnoso* quegli che immaginò il barometro.

Appropriato alle arti del disegno ed all'architettura, il vocabolo *ingegnoso* indica non tanto una invenzione in grande, quanto una invenzione di dettagli che suppone destrezza ed intelligenza.

Non si diranno *ingegnosi* i grandi pensamenti, i concetti nuovi ed arditi de'grandi pittori, le composizioni sublimi de'famosi scultori, che tutti conoscono; ma chiameremo ben tali, come faceva Plinio parlando del pittore Nealcete, quegli episodj che spiegano un soggetto, quelle risorse di motivi indiretti che ajutano ad indovinare ciò che forse rimarrebbe un enigma alla vista.

Così Plinio, col dire che il pittore Nealcete, di sopra nominato, era *ingeniosus et solers in arte*, definisce con questa associazione d'idee la parola in quistione, nel modo stesso che venne da noi definita. Nealcete doveva dipingere un combattimento navale fra gli egiziani ed i persiani, ed il combattimento era accaduto sul Nilo, la cui estensione verso la sua imboccatura presenta l'immensità del mare: per far intendere allo spettatore che quelle acque erano del Nilo, pose sulla riva un'asina che si abbevera nelle acque, ed un coccodrillo in agguato.

Lo stesso scrittore si vale delle parole *argumento ingenioso*, per esprimere l'invenzione allegorica con cui il pittore Parrasio era riuscito a rappresentare in un solo e medesimo oggetto, i sette od otto caratteri differenti o contrarj fra loro, sotto i quali egli aveva voluto indicare le variazioni e le contraddizioni del popolo ateniese.

Il Poussin fra i pittori moderni è quello a cui più giustamente potrebbe convenire il titolo d'*ingegnoso* nel significato attribuitogli da Plinio.

Molti de' suoi quadri, come la Danza delle quattro condizioni della vita, e il Paese dell'Arcadia, splendono di concetti *ingegnosi*, prodotto di una immaginazione coltivata dallo studio, per cui meritò di essere chiamato *il pittore delle persone di spirito*.

Anche in architettura distinguesi l'artista *inventivo* dall'artista *ingegnoso*. Quest'arte comporta, forse più di qualunque altra, l'impiego della qualità indicata da tale parola: qualità, che non produce, è vero, grandiosi effetti, ma sa benissimo profittare di tutto ed anche dei difetti di regolarità, della mancanza di spazio, e di qualsiasi altro vincolo: e sa da un ostacolo ricavare bellezze che non lasciano travedere le difficoltà superate. Se ci venisse domandato un esempio in proposito, noi certo non esiteremmo a citare il palazzo Massini, opera dell'*ingegnoso* Baldassare Peruzzi, il quale seppe trarre il più felice partito da una situazione ingrata ed irregolare; partito che si direbbe a bella posta inventato per dar piacere. Ciò che piace in quest'edificio è appunto ciò che avrebbe potuto rendere dispiacevole la composizione di un artista meno *ingegnoso*. Tutto è richiesto dal sito, e pare anzi che l'architetto ne abbia fatta egli stesso la scelta. Piccolo e ristretto è lo spazio; ciò che lo riempie è per lo contrario grande e vi sembra benissimo adattato.

Anche nella scelta e nell'impiego degli ornati, come nella loro applicazione ai diversi spazj, e circa il significato che possono ricevere da nuove combinazioni, può l'architetto farsi conoscere per *ingegnoso*.

INGESSARE — (Gypso illinere-Platrer-Uebergypsen) — Dar di gesso, impiastrare con gesso.

* § 1. Assicurare in un muro, od in qualunque altra parte d'un fabbricato, un pezzo di legno o di ferro, o di altro metallo. A tal effetto si adoperano diverse materie secondo la diversità degli oggetti da assicurare. Nei muri si fa uso della malta o del gesso. Se trattasi per esempio d'assicurare degli arpioni nella pietra viva o nella murazione ordinaria, dopo che si è fatto il buco che deve contenere l'arpione, vi si introducono dei cocci o frantumi di mattoni, i quali, mescolandosi col gesso liquido, danno al corpo che si vuol incastrare una grande fermezza. Per le inferriate o bastoni di ferro si fa uso per lo più del piombo liquefatto, e allora dicesi *impiombatura*. Da alcuni anni si è posto in opera, e con grande successo, per l'impiombatura dei ferri d'appoggio, lo zolfo liquefatto al fuoco. V. *Impiombatura*.

* INGESSATO — Da ingessare; saldato, assicurato con gesso; impiastrato di gesso.

INGESSATURA — (Scellement-Vergypsung) — Dicesi del modo d'incastrare e assicurare in un muro un pezzo di legno o di ferro con materie che s'introducono nel buco che devono ricevere i detti pezzi, e che secondo la loro natura, fanno corpo e adesione coll'oggetto che si vuol ingessare.

* INGHIARARE — (Empierrer) — Coprir di ghiaja una strada sterrata — *A.*

* INGHIARATO — Da inghiarare. Ed anche strato di ghiara, onde si copre una strada — *A.*

* INGIARDINARE — Fornire di giardini, piantare a giardino — *O.*

* INGIARDINATO — Da ingiardinare, propriamente ridotto a giardino o in giardino.

* INGINOCCHIARE — Dicesi dagli artefici delle cose che sono piegate e fanno gomito — *A.*

* INGINOCCHIATO — Piegato a guisa di ginocchio, onde dicesi *balcone inginocchiato*, *finestra inginocchiata* e simili, allorquando sieno ferrate in modo che i ferri sportino in fuori.

* INGINOCCHIATURA — Piegatura d'un manubrio di un ferro, o simile, che è inginocchiato — *A.*

INGLESE — (Architettura) — V. NORMANNA, SASSONE ARCHITETTURA.

* INGOMBARE — Dicesi di un pezzo di legno che s'imbarca, cioè che s'incurva nella larghezza — V. IMBARCARE.

INGOMBRARE — (Encombrer-Verhindern) — Chiudere un passaggio, impedire l'entrata in un canale, in un porto, in un luogo qualunque per mezzo d'ingombri o di altri ostacoli.

INGORGAMENTO — (Engorgement-Stemmung) — Dicesi di un tubo di condotta, d'un cannone per condurre acqua, il quale sia turato per qualche materia o sedimento.

* INGORGARE — Far gorgo, od anche *tenere in collo*; e dicesi particolarmente delle acque. Più comunemente suol dirsi *Regurgitare*. V.

* INGORGATO — Da ingorgare.

* INGORGO — Lo stesso che ingorgamento.

* INGRAPPARE — (Cramponner-Anklammern) — Collegare con grappe, spranghe, arpesi e simili; e dicesi di pietre, muraglie o legnami.

* INGRAPPATO — Da ingrappare.

* INGRATICOLARE — Chiudere un'apertura con cosa a guisa di graticola — *BALD.*

§ Dicesi anche di quelle armature o rinforzi intessuti di travi disposti a scacco, cioè per diritto e per traverso, coi quali un fondo cedevole, o poco fermo, si dispone a ricevere una fabbrica in modo che non avvengano sconcerti. È sinonimo di *Zatterone*. V.

* INGRATICOLATO — V. *Cancellata.*

INGRATO — (Ingrate-Widrig) — Dicesi, in architettura, di tutto ciò che si mostra ribelle o all'invenzione od alla esecuzione.

Vi sono in quest'arte, come in tutte le altre, de' soggetti ingrati, vale a dire vi sono degli edificj la cui destinazione non presenta all'immaginazione nessun bel partito, nessun carattere facile ad essere espresso.

Sonovi de' terreni e de' siti *ingrati* che si prestano con molto stento ad invenzioni ricche, a combinazioni regolari.

Ingrati si dicono, nella esecuzione, certi materiali o troppo molli che non possono ricevere solidità nella forma, o troppo duri e renitenti allo stromento, o composti di parti ineguali ed eterogenee che rendono il lavoro faticoso e qualche volta ancora impossibile.

La parola *ingrato* si appropria talora, nell'ordine morale, alle disposizioni medesime dello spirito, che rendono certi individui inetti ad apprendere od a ritenere ciò che hanno appreso, od a saperne fare un uso convenente. In questo senso dicesi pertanto un *naturale ingrato*, una *memoria ingrata*, *disposizioni ingrate.*

* IN ISBIECO — Sbiecamente, lo stesso che a sbieco — *O.*

* IN ISCHISA — Obbliquamente, a traverso, a schiancio — *O.*

INNALZAMENTO — (Exhaussement-Erhöhung) — Si prende in due sensi, ora assolutamente come sinonimo di altezza, e dicesi quindi che una volta, un soffitto hanno tanti metri d'innalzamento; ed ora relativamente, e come corrispondente all'idea di addizione ed in questo significato dirassi che un muro od una facciata di casa possono sostenere un *piano d'innalzamento*. V. *Elevazione.*

INNALZARE — (Exhausser-Erhöhen) — Dicesi innalzare un muro, una fabbrica, e vale costruire, tirare in alto, sollevare.

* INNANZI — (Exemplaire-Vorgelege) — Esemplare di che che sia, che tengono gli scolari per copiare — *BALD.*

* INNANZI — Opposto d'indietro — V. INDIETRO.

INIGO JONES — Architetto inglese.

Il nome suo proprio e del casato è *Jones*. Il prenome *Inigo*, che si aggiunge sempre al suo vero nome, è spagnuolo, e gli fu imposto nel battesimo da mercadanti di Spagna, che erano in società di commercio col di lui padre.

Inigo Jones nacque verso il 1573 nelle vicinanze dell'antica chiesa di San Paolo in Londra, ove suo padre, per quanto credesi, esercitava il mestiere del sarto. Alcuni dicono che il figlio venne con molta cura educato; altri ch'egli fu posto per garzone da un falegname. Certo è però che sino dalla più tenera età diede a divedere molto gusto ed una certa disposizione al disegno ed anche alla pittura, specialmente di paesaggio, genere nel quale fece mostra d'ingegno, come lo provano alcune sue opere, conservate a Chiswick-House, casino di campagna del duca di Devonshire, a quattro miglia da Londra.

I suoi talenti lo raccomandarono al conte di Arundel, o, secondo altri, a Guglielmo conte di Pembroke. Fu certo a spese d'uno di questi signori ch'egli viaggiò in Italia ed in altre parti d'Europa, ove, ad og-

getto di perfezionare il suo gusto, ed accrescere le sue cognizioni, egli studiò quanto offeriva di più ragguardevole ciascun paese.

Ma l'Italia soprattutto determinò il di lui gusto, ed il genere de' suoi studj. Venezia era il luogo dell'ordinaria sua residenza, e la sua predilezione per questa città sembrava di già presagire in lui un emulo del celebre architetto, che abbelliva in quel tempo la detta città delle produzioni dell'arte sua. *Inigo Jones* era ancora studente, e già una riputazione prematura lo additava come un egregio maestro, per cui venne chiamato da Cristiano IV re di Danimarca, che lo nominò suo architetto.

Inigo Jones occupava da alcun tempo quella carica, quando il principe, la cui sorella avea sposato Giacomo I re d'Inghilterra, andò in questo paese, e vi ricondusse il nostro architetto. L'amore della patria ve lo ritenne, e ben tosto trovò nella magnificenza del re Giacomo più d'un'occasione favorevole per esercitare il suo ingegno.

Inigo Jones fece un secondo viaggio in Italia, ove rimase alcuni anni esercitandosi vieppiù nell'architettura, arte sua favorita, sino al momento in cui si rese vacante nella sua patria l'impiego d'ispettore delle fabbriche, che venne a lui conferito; ed appena entrato nell'esercizio delle sue funzioni diede prova di un raro disinteressamento. Il suo predecessore aveva, per circostanze straordinarie, aggravato il suo dipartimento d'un debito molto considerevole. Il consiglio privato chiamò il nuovo ispettore, per sentire il suo parere sul modo di estinguere il debito, e toglier l'aggravio. *Inigo Jones* allora non solo offrì di servire senza emolumento in tutto ciò che dipendeva da lui, ma persuase ben anche tutti quelli che erano con lui associati a fare lo stesso; e con questo mezzo si venne ben presto ad estinguere il debito arretrato.

Morto Giacomo, il re Carlo I e la regina sua moglie, onorarono della loro confidenza *Inigo Jones*, il quale, conservato nella sua carica e ne' suoi impieghi, fu anche incaricato di mandar ad esecuzione la grande impresa del palazzo reale di Wite-Hall, di cui avea fatto i disegni, e compilato i progetti sotto il precedente governo.

Questa è l'opera, che meglio d'ogni altra manifesta il genio del nostro architetto. Noi abbiamo, per formarcene una giusta idea, la pianta e gli alzati di questo immenso edificio, raccolti da Kent nell'opera di *Inigo Jones*, ed inoltre un frammento assai considerevole di tale edificio, che si è conservato in Londra, e che spicca nel mezzo di questa città, come l'architettura dell'antico Louvre si fa distinguere in Parigi.

Possiamo asseverare che un più grandioso e magnifico palazzo non fu mai concepito e progettato da alcun architetto; e se le vicende disastrose de' tempi non ne avessero interrotta l'esecuzione, Londra potrebbe vantare di possedere il palazzo più sontuoso che vi sia in Europa. Ma di esso non possiamo formarci, nè darne agli altri un'idea se non per mezzo de' disegni.

Da questo ben si rileva, come *Inigo Jones* si fosse appropriato lo stile del Palladio nell'architettura civile. Non v'ha parte alcuna di così vasta composizione, la quale non richiami, nell'impiego degli ordini, de' portici, de' bugnati, de' basamenti, dei profili, dei dettagli, delle armature, delle finestre e delle porte, quello stile ricco ad un tempo e semplice, nobile ed elegante, solido e leggiero, che il Palladio e gli architetti d'Italia del decimosesto secolo seppero usare ne' palazzi dei grandi, non meno che nelle case de' particolari.

Ciò non tende per altro a diminuire la gloria d'*Inigo Jones*; imitare nel modo ch'egli ha fatto, è lo stesso che essere originale.

E ognuno può rimanerne convinto osservando il bel frammento del palazzo Wite-Hall, detto *Banquetting-House*, che servì per qualche tempo di camera d'udienza agli ambasciatori stranieri, ed il cui soffitto venne dipinto alcuni anni dopo da Rubens. Esso componesi di un basamento rustico assai elevato, sul quale sorgono due piani, aventi ciascheduno sette finestre. L'altezza d'ogni piano è occupata da un'ordinanza di pilastri e di colonne; quelle al basso sono joniche, le superiori composite: il tutto è terminato da un attico balaustrato. In quest'edificio alcuni dettagli possono andar soggetti a qualche critica: si amerebbe che la cornice non fosse sporgente sui pilastri e sulle colonne incastrate. Si vorrebbe inoltre che l'architetto non avesse adottata la cattiva pratica della cornice convessa nel cornicione del suo jonico. A malgrado di queste piccole irregolarità, l'aspetto del monumento è ricco e di un bel carattere. Le finestre hanno bellissimi stipiti, pura e stimabile ne è la esecuzione, e ci sembra di osservare un edificio del Palladio.

Uno de' più grandi e considerevoli monumenti dell'Inghilterra, quello di Greenwich, a sei miglia da Londra, sulle sponde del Tamigi, fu architettato da *Inigo Jones*, e terminato, secondo i suoi progetti, da Weeb suo allievo.

Questo vasto corpo di fabbricato, che ha poi servito di ospizio agl'invalidi della marina, e di cui si è fatto qualche cenno all'articolo Palazzo (Vedi *Spedale degli Invalidi*) era stato da prima concepito e destinato ad altro uso. *Inigo Jones* ne dovea formare un palazzo per Carlo I; ma pare ch'egli non abbia terminato che un'ala del fabbricato. L'edificio, interrotto dalle vicende politiche, giaceva in questo stato, quando Guglielmo III deliberò di cedere i fabbricati ed il terreno destinati per un palazzo reale, allo stabilimento dello spedale dei marini invalidi. A motivo pertanto di questa nuova destinazione il corpo di fabbricato eseguito da *Inigo Jones* fu aggregato a quello che gli serve di riscontro, ed a tutti gli altri che fanno parte della pianta attuale.

Non possiamo affermare che l'insieme, quale in oggi si vede, sia stato in origine progettato dal nostro architetto: è probabilissimo che il cangiamento di destinazione avrà richiesto particolari disposizioni.

Quest'edificio componesi ora di due vasti corpi di fabbricati, di pianta quasi quadrata, posti in pendio, sul margine del terrapieno che mette al Tamigi. Ognuno di questi fabbricati, perfettamente simmetrici, ha un cortile nel mezzo. La loro facciata anteriore e posteriore è formata d'un imbasamento, su cui si alza un ordine corintio, che occupa l'altezza del pian terreno e del primo piano; un attico sormontato da una ringhiera gira per tutto l'edificio. Due corpi sporgenti, con quattro colonne addossate, che sostengono un frontone, sono disposti in detta facciata, da ogni lato della porta, fiancheggiato da pilastri accoppiati, corrispondenti ai pilastri, anch'essi accoppiati, degli angoli. Questi pilastri agguagliano gli altri quattro in giro, che terminano l'ordine e presentano la grossezza della facciata. Le due facciate anteriore e posteriore, di cui si è parlato poc'anzi, sono riunite da ambe le parti da ali di fabbricati meno elevati, dell'altezza dell'attico, con finestre a bugnato che danno a queste ali un maschio carattere. Il mezzo è occupato da un avancorpo di quattro colonne simili a quelle della facciata.

Questo grandioso monumento, dal complesso di tutte le parti che lo compongono, si palesa un'opera fatta in tempi diversi e da varj artisti.

Lo stile d'*Inigo Jones* non si ravvisa che nei corpi de' fabbricati, di cui si è data una particolare descrizione; e soprattutto apparisce il gusto del Palladio nelle ali a bugnato da noi già indicate. Vi sarebbe alcun che da dire intorno alle facciate, sì per la disposizione delle colonne e dei pilastri, che per quella distribuzione di masse e di corpi sporgenti che lasciano l'ingresso principale con una decorazione secondaria, quando invece, a parer nostro, avrebbe dovuto rappresentare quivi una parte primaria; come altresì per la gravità dell'attico, che ne schiaccia per così dire l'ordine. Con tutto ciò questa composizione presenta grandi bellezze, un carattere maschio e severo, masse grandiose, ed un insieme simmetrico e condotto a tal finitezza anche nelle minime sue parti, che difficilmente rinviensi nelle grandi intraprese architettoniche.

Si riguarda in Londra, come una delle più stimabili opere d'*Inigo Jones*, la chiesa di san Paolo, sulla piazza di Convent-Garden. Questo monumento offre un porticato a colonne d'ordine *toscano*, di grande semplicità. Non può negarsi a questa mole un carattere molto grave. Del resto nè l'interno, nè l'esterno del tempio hanno un tal merito di composizione e di esecuzione che possa fermare lo sguardo.

In alcuni itinerarj trovasi spessissimo fatta menzione di grandi casini di campagna fabbricati in diverse contee dell'Inghilterra da *Inigo Jones*; ma queste indicazioni non bastano a farne prova. D'altra parte, la grande raccolta delle opere d'*Inigo Jones*, pubblicata da Kent, che abbiamo già riferita, contiene un numero copiosissimo di piante, alzati e dettagli di palazzi tanto di città che di campagna. Ma l'autore di questa raccolta ha ommesso di far conoscere se que' disegni sieno di fabbricati esistenti, o solamente progetti rinvenuti fra le carte dell'artista; laonde chi volesse trarre materia di notizie storiche intorno all'autore non potrebbe servirsi di cosiffatti disegni; perocchè non devono questi essere citati come monumenti su cui stabilire la riputazione di un architetto ed il giudizio della posterità.

Tutto ciò che può dirsi di tali disegni si è che non ve n'ha alcuno, di cui non si possa o desiderare che ne avesse avuta luogo l'esecuzione, o dolersi che non sia stato mandato ad effetto. Scorgesi in ciascuno di essi il gusto, lo stile, la purezza, l'eleganza del Palladio e de' migliori architetti del secolo decimosesto. Questa raccolta sarà sempre con vantaggio consultata da coloro che vorranno applicare alla architettura civile le forme, le disposizioni, e soprattutto lo stile che distingue le opere dei Greci e dei Romani; stile che alcuni artisti hanno rimesso in onore nel corso del decimosesto secolo, e che diverse circostanze non hanno riprodotto di poi con eguale successo.

Sembra che le conseguenze della spaventosa catastrofe che fece cadere sotto la scure la testa di Carlo I protettore d'*Inigo Jones*, influissero di molto sullo spirito di quest'artista, e che il rammarico abbreviasse i giorni della sua vita, che si estinse, secondo la comune opinione, nel 1652.

IN PIEDI — (Debout-Stehend) — Dicesi degli antichi edificj che sono tuttora in buono stato; come pure del legname posto a piombo.

* IN PALCO — Aggiunto a quelle stanze o edifizj che in luogo di volti hanno palchi di legname — BALD.

* IN PIANO — Orizzontalmente, a livello.

* IN PROFILO — Dicesi del viso, o d'altre cose e figure vedute non dinanzi ma per fianco. Una cosa veduta per dinanzi, od in prospetto, dicesi *in faccia*. — V. BALD.

* IN PROFONDO — In basso, ad imo.

* INSABBIONATO — Sparso o coperto di sabbia.

* INSCRITTO — Chiamasi così una figura piana o solida descritta, o collocata con certe condizioni dentro un'altra figura rispettivamente piana o solida.

* INSCRIVERE — Formare una figura dentro a un'altra — B.

INSCRIZIONE — (Inscriptio-Inscription-Inschrift) — Dicesi, rispetto all'architettura, di tutto ciò che è scritto sugli edificj, o per indicarne la destinazione, o per consacrare la memoria di qualche avvenimento.

Ciò che riguarda la composizione delle *inscrizioni* può dividersi in due parti, l'una di fatti o di erudizione, che spetta alla storia dello stile lapidario; l'altra di gusto e di redazione, che appartiene alla teoria, e, se possiam dirlo, alla poetica del genere.

Nè l'una nè l'altra di queste due parti della scienza

lapidaria appartiene all' architettura propriamente detta, nè al dizionario presente. Tuttavia non taceremo, che il pregio che può derivare ad un monumento dalla bellezza delle *inscrizioni*, deve indurre l'architetto a non riguardarsi affatto estraneo al senso morale medesimo delle *inscrizioni* che vi si impongano. Dev'egli pertanto porre attenzione che le idee, le quali esser devono conformi alla destinazione od all'oggetto del monumento, sieno espresse mediante una riunione di parole, che sieno bene in accordo colla superficie su cui devono essere collocate. In questo senso le *inscrizioni* fanno, sino ad un certo punto, le veci di ornati e, come tali, devono essere sottoposte a certi rapporti, di cui è giudice la sola architettura. Un esempio di bell'accordo è il monumento della porta san Dionigi di Francesco Blondel, delle cui *inscrizioni* fu egli solo l'autore. Se non sempre si possono riunire questi due pregi d'insieme ed unità, giova per altro il farne sentire la importanza.

A trattare delle *inscrizioni* in architettura solamente sotto il rapporto pratico dell'arte, crediamo si possano ridurre a tre punti le considerazioni, da cui l'architetto deve saper trarre profitto.

Questi tre punti sono: 1 il posto o la disposizione di dette *inscrizioni*; 2 la maniera di scriverle; 3 le cure che si devono usare per renderle durevoli.

Le *inscrizioni* presso gli antichi furono più numerose, che presso i moderni; e ognuno ne può facilmente indovinare la causa. I libri e tutti gli altri mezzi di comunicare le idee, le leggi, i fatti e le cognizioni utili, erano anticamente molto più rari. I monumenti architettonici, particolarmente presso gli Egiziani, furono in certo qual modo altrettanti libri in cui essi scrivevano senza osservare nè regola nè misura, nell'adattare questa scrittura agli edificj.

I Greci usarono con maggior riserva della scrittura lapidaria; però troviamo anche presso di loro la costumanza di ornare i cippi, le colonne, i muri d'*inscrizioni*, di cui il solo bisogno ne dirigeva la disposizione. Queste *inscrizioni*, di cui molte sono fino a noi pervenute, provano, per la poca regolarità o delle linee o delle lettere, che coloro i quali le facevano scrivere, o quelli che le scrivevano, non avevano nullamente in vista il piacere che l'occhio desidera in qualunque configurazione o riunione di caratteri ben formati, simmetricamente ordinati e con regolarità spaziati. Non saprebbesi dire, se l'uso di collocare delle grandi *inscrizioni* o sui frontispizj, o sulle parti principali de' monumenti, fosse praticato nella Grecia; certo è che non abbiamo di ciò alcun esempio; e quanto a quella *inscrizione* che scritta leggevasi sul tempio di Delfo — *Conosci te stesso* — era piuttosto un'epigrafe, una sentenza, che in greco componevasi di due sole parole.

Roma è il luogo dove l'architetto può prender modello della disposizione delle *inscrizioni* negli edificj: se ne trovano di quelle scolpite su lastre di marmo che si riportavano. Se ne veggono altre, che occupano il fregio ed anche l'architrave dei peristilj; e sopra un grandissimo numero di piedestalli o stilobati, di cippi od are, si leggono *inscrizioni* a caratteri majuscoli, disposti con ordine e simmetria.

Non è indifferente, pel buon effetto d'un'*inscrizione*, la scelta di uno piuttosto che d'un altro posto. Quando il sito prescelto è il cornicione d'un peristilio, importa che la inscrizione sia corta per non occupare tutto lo spazio del fregio; importa soprattutto che essa non sia tale da richiedere molte linee. Quando vanno scolpite sulle fascie d'un architrave, lo spazio angusto esige che si diminuisca la grandezza dei caratteri, ed allora riescono poco leggibili; ed inoltre, questa mescolanza di segni scritti cogli ornati architettonici produce una confusione spiacevole.

Il modo di scrivere le *inscrizioni* forma una parte del merito della loro disposizione. In quelle particolarmente a più linee, e che occupano, per esempio, l'attico d'un arco trionfale, il piedestallo di colonne monumentali o di statue, le cartelle di cui si adornano parecchi edificj, si devono osservare certe regole di ordine e di simmetria. Fa d'uopo per esempio, impiegarvi caratteri di differente grandezza, riservando i più grandi pei nomi proprj, per le parole che indicano l'oggetto dell'*inscrizione*. È pure ben fatto il distribuire gli spazj in modo che le linee, quantunque sottomesse al senso della frase, sieno di lunghezza differente, e presentino delle pause al lettore, e degli interstizj all'occhio. Nulla di men gradevole di quelle cartelle, in cui tutte le linee eguali sembrano una pagina di scrittura. Si richiedono pertanto alcune parti liscie e certi vuoti che lascino risaltare i caratteri.

Tra le cure che deve usare l'architetto incaricato di presiedere alla esecuzione delle *inscrizioni*, la più importante si è quella di renderle durevoli. Non è a dirsi di quante cognizioni andiam debitori alle *inscrizioni*, trasmesseci dai monumenti dell'antichità. Le *inscrizioni*, la cui scienza forma una parte sì importante della storia antica, furono destinate a divenire anche a dì nostri, pei secoli avvenire, le depositarie d'un gran numero di fatti, di notizie di avvenimenti particolari, di circostanze e di dettagli, che l'istoria non potrebbe sempre trasmettere, e che sfuggono necessariamente anche alle cronache più esatte. Quindi non ostante i mezzi che l'arte tipografica ha somministrato ai popoli moderni di conservare e di perpetuare la loro esistenza, i monumenti scritti saranno sempre un supplemento alla storia.

Vi furono e sonovi pur anche varie foggie di scrittura lapidaria. La più semplice, ma però meno durevole, consiste nel dipingere i caratteri sulla pietra. Pochissime di tali *inscrizioni* presso gli antichi sono a noi pervenute. Alcune devono la loro integrità a circostanze favorevoli che le hanno preservate dalle ingiurie del tempo.

Il modo più usitato è quello di scolpire le inscrizioni ad incavo e di dare all'incavo un colore. Gli antichi hanno quasi sempre adoperato il rosso od

il carminio, e l'esperienza ha dimostrato esser questo il colore più durevole, e quello che, ne' caratteri esposti al sole ed alla pioggia, resiste di più alle intemperie delle stagioni.

V'ha un altro processo, più magnifico ma più dispendioso, quello cioè di far uso del metallo, e particolarmente del bronzo.

I caratteri fusi in bronzo si possono collocare in due maniere sulla pietra, talvolta sul nudo stesso della superficie, col mezzo di ramponi fusi con essi, che si fanno entrare e s'impiantano in buchi appositi; ma siccome il metallo ha in ogni tempo eccitata l'altrui cupidigia, queste inscrizioni così impiombate sono state facilmente levate e con esse scomparve la traccia stessa delle lettere. Sappiamo che i buchi dell'impiombatura hanno talvolta servito per buona ventura di lume ad alcuni antiquarj, i quali, esaminando gli spazj di questi fori ed i rapporti degli spazj colla configurazione delle lettere, sono pervenuti a raccapezzare il vero senso della *inscrizione*. Di questo metodo ingegnoso si valse con buon successo Séguier rispetto ai fori d'impiombatura del fregio del tempio di Nimes, detto volgarmente la *casa quadrata;* ma non possiam lusingarci di riuscire sempre così col mezzo dei fori, indicati dai ramponi delle lettere, perchè, potendo le lettere comportare più o meno ramponi, e nulla determinando il posto necessario che occupavano nella configurazione del bronzo, sovente questi fori possono corrispondere a molte figure di lettere.

Il miglior metodo da seguirsi per rendere durevoli le inscrizioni fatte con caratteri di bronzo, è d'incrostarli nella pietra o nel marmo su cui devono esser posti. Questa incrostazione non può aver luogo se non tracciando ed incavando con esattezza la forma di ciascuna lettera. Questo incavo, che è già un mezzo di solidità pei caratteri che lo riempiono, non impedisce però l'uso dei ramponi e dell'impiombatura, e questa è una maggior precauzione, perchè se anche avviene che sieno levati i caratteri di bronzo, rimane così non pertanto leggibile l'*inscrizione*.

In generale, se l'abuso delle inscrizioni sulle opere d'arte tende talvolta a sformarle quando sieno soverchiamente moltiplicate, o collocate male, come allorchè facevasi uscire delle leggende dalla bocca delle immagini dipinte, o quando nella scultura scrivevasi sul nudo stesso delle statue, bisogna confessare che a' dì nostri se ne fa una soverchia parsimonia: molti monumenti d'architettura lasciano per ciò ignorare allo spettatore il loro uso, l'anno della costruzione, i nomi de' fondatori, e molte circostanze che son pochissimo conosciute dai contemporanei, e diverranno poi affatto ignote alla posterità.

* INSEGNA — (Devise-Sinnbild) — Impresa, stemma, od arme di popolo o di famiglia. Le insegne possono servire nell'architettura, a decorazione di frontoni, di fregi, e di sopra ornati di porte e di finestre.

* INSELCIARE — Lo stesso che inseliciare — *o.*

* INSELCIATO — Da inselciare — V. Inseliciato — *o.*

* INSELICIARE — Lastricar di selice o selci, dicesi anche *inselciare, selciare, insiniciare* — *o.*

* INSELICIATO — Da inseliciare — Vedi Selciato.

* INSENATURA — Curvità del letto del fiume o del mare, che forma come un seno dentro terra — *A.*

INSIEME — (Ensemble-Ganze, Uebereinstimmung, Harmonie) — Questo vocabolo ha un doppio significato, l'uno semplice e materiale; l'altro composto e morale, o appartenente alla teoria.

Sotto il rapporto semplice e più comune nell'architettura, *insieme* dicesi della massa generale di un edificio, della totalità o della circonscrizione de' diversi corpi di fabbricati che lo compongono. Dirassi quindi, l'*insieme* del Vaticano e delle sue dipendenze comprende tale spazio di terreno; il tal monumento, o stabilimento pubblico forma un *insieme* di tale o tal altra estensione: l'aspetto di quell'edificio dà l'idea d'un grande *insieme.* Secondo il significato di queste locuzioni, *insieme* significa un tutto, considerato sotto un rapporto materiale.

V'ha nell'architettura un altro modo d'intendere l'*insieme* d'un progetto, di un edificio, e v'ha l'arte di farne, secondo il senso morale, un tutto, le cui parti e l'*insieme* sieno reciprocamente subordinate ad un comune legame. Quest'arte consiste nel dare alle parti, grandi, medie o piccole, d'un monumento un accordo di forma, di disposizione, di decorazione, che stabilisca fra di esse una necessità di essere in quel tal modo, e che ne fa, come un corpo solo, di cui ciascuna parte dà a conoscere il tutto, come il tutto fa giudicare di ciascuna delle sue parti. Esso è il principio di quella subordinazione rispettiva che dicesi principio d'*insieme* in ogni opera d'architettura.

Il merito dell'*insieme*, come l'abbiamo definito, è cosa rara a riscontrarsi, massime ne' grandi monumenti pubblici. Tanti casi fortuiti entrano di mezzo o si succedono prima del loro compimento, che ben di rado a' nostri giorni abbiamo veduto condursi a termine un grandioso edificio dal primo suo architetto. Nel san Pietro di Roma si è veduto il progetto di Michel Angelo, così stimabile pel suo *insieme*, totalmente cambiato coll'aggiunta della navata, di cui fu allungato. Sotto il rapporto soltanto dell'interna sua decorazione questo grande edificio ha conservata quell'unità di gusto che ne rende mirabile l'*insieme.*

Sebbene il merito dell'*insieme* sia congiunto ad un gran numero di considerazioni che formerebbero la materia di un lungo trattato, tuttavia, siccome parecchie di esse trovansi sviluppate in molti articoli, come alle voci *Accordo, Unità, Armonia,* così ci limitiamo qui ad indicare brevemente i tre punti di vista sotto i quali l'*insieme* apparisce in modo più chiaro: cioè quello della *pianta*, dell'*alzato* e della *decorazione.*

L'*insieme* della pianta è senza dubbio importantissimo nella formazione di un edificio. Ma il suo me-

rito si manifesta più allo spirito, che agli occhi, essendo questa parte meno visibile e meno percetta dalla comune degli spettatori. Tuttavolta diremo che specialmente ne' progetti che vengono di sovente contrariati da cause indipendenti dall'artista, vedesi regnare un accordo ed un sistema smentito poi dalla esecuzione. Vi ha pure in molti disegni una specie di corrispondenza identica, la quale consiste in punteggiare esattamente la distribuzione d'una parte a preferenza dell'altra: specie di merito più immaginario che reale, che non giova allo spettatore, e contribuisce pochissimo a quello dell'*insieme*.

Ma quello dell'*alzato* è più essenziale nel maggior numero degli edificj. Esso deve consistere, per quanto è possibile, in fare che le masse esterne rivelino le interne od almeno non presentino una contraddizione troppo manifesta, come avviene per esempio nella maggior parte de' frontispizj moderni di chiese, che sembrano annunziare al di fuori una quantità di piani in un edificio, il cui interno non presenta che un sol ordine in altezza. L'insieme d'un alzato dev'essere considerato come quello d'ogni altro corpo organizzato, in cui ciascuna parte, come la natura dimostra, ha un rapporto costante col tutto. Deve inoltre regnare nell'apparenza o nell'esterno d'un monumento una corrispondenza fra la disposizione, la proporzione generale delle masse principali e quella delle masse secondarie un rapporto che possa permettere di riprodurre un edificio mediante un solo de' suoi frammenti.

L'*insieme* della decorazione è quello contro cui peccano d'ordinario gli architetti. Si veggono edificj in cui gli ornati sono profusi in alcune parti, e grettamente risparmiati in altre. Può avvenire che un tale difetto sia prodotto da un sistema di contrasto mal situato o malinteso. In architettura, l'effetto de' contrasti non può aver luogo che nelle distribuzioni interne, ove, per far risaltare la ricchezza d'una camera, l'artista darà alle precedenti un carattere di affettata semplicità. Ma lo spirito d'*insieme*, nella decorazione, non si applica in generale all'interno, ove ciascun locale forma un tutto staccato e sovente senza rapporto cogli altri.

Abbiam detto *spirito d'insieme* per l'opposito di *spirito di individualità*. Il primo è quello che afferra e coordina le grandi combinazioni; il secondo non si occupa che de' piccoli rapporti. Il primo è certo di maggior importanza; ma siccome nelle grandi cose entrano pur anche le piccole, così non conviene disprezzare di troppo i particolari.

* IN SOMMA posto avverbial. usato co' verbi *dare*, *torre* e *fare*, vale lo stesso che *in cottimo*, cioè, a tutte proprie spese per un certo prezzo determinato; ed è termine proprio dei muratori ed altri artefici, i quali prendono a far talora qualche edifizio, non a *giornate*, ma sopra di sè, ed a tutte loro spese, per un tanto il braccio del muro, ovvero tutta la fabbrica in tronco, o come essi dicono in somma, ovvero in cottimo — BALD.

* INSTAURARE — Lo stesso che *ristaurare*.

* INSTAURATO — Da instaurare.

* INSTAURAZIONE — Lo stesso che *ristaurazione*.

* IN SUPERFICIE — Lo stesso che superficialmente.

INTACCARE — (Layer-auszeichnen) — Far tacche o intaccature nel legno o nella pietra per collegarvi per entro altri legni o pietre.

* INTACCATO — Da intaccare. *Soglie intaccate* e simili, diconsi quelle che hanno intaccature alle loro estremità — A.

* INTACCATURA — Piccol taglio che si fa nel legno o nella pietra per collegarvi altro legno o pietra — B.

* INTAGLIARE, formar checchessia in legno, marmo o altre materie col taglio degli scarpelli, subbie, scorbie o altri acconci strumenti; il che dicesi anche *incidere*, scolpire o di rilievo o d'incavo — BALD.

* INTAGLIATO — Da intagliare. Ed anche per *intaglio*, voce adoperata dal Cellini nel Trattato della oreficeria — V.

* INTAGLIATORE — Chi lavora d'intaglio in pietra, in legno, ecc.; chi intaglia fogliami, cornici o simili, non figure; perchè quello che intaglia figure di rilievo, o di tutto rilievo, o di bassorilievo, dicesi scultore. *Intagliatore* comunemente si prende per quel professore che lavora d'intaglio in legno, eziandio che faccia figura della stessa materia. *Intagliatore* dicesi ancora con termine proprio quel professore, che intaglia nel rame qualunque lavoro, eziandio e figure e ritratti, ad effetto di stampare, o sia con bulini o con acqua forte. Anche *intagliatore* si dice quel professore che intaglia in legno disegni per istamparli. — BALD.

* INTAGLIATURA — Lo intagliare.

INTAGLIO — (Gravure-Stich) — In architettura dicesi de' lavori incavati con poca profondità, che fanno talvolta l'effetto del rilievo, quantunque ne siano il contrario. L'arte dell'ornato impiega al presente questa sorta di scultura ad incavo in alcune parti.

Gl'*intagli*, di cui parliamo, sono un avanzo dell'uso più antico di scolpire sulla pietra negli edificj. Gli Egizj praticarono questo metodo a diversi gradi in tutte le loro opere; del che si rendono tre differenti ragioni.

La prima dipende dalla timidezza ed ignoranza de' primi scultori, i quali, dopo di avere delineato sulla superficie della pietra i tratti degli oggetti o de' caratteri che vi dovevano figurare, trovarono più facile e più semplice il farli ad incavo che a rilievo. Anche allorquando l'arte, che ha in seguito acquistata maggiore arditezza ed abilità, continuò a valersi di questo metodo non per altra ragione che per quella d'esser stato adoperato in addietro.

La seconda ragione della scultura ad incavo in tutti gli edificj dell'Egitto, si deduce dall'interesse e dalla cura che si aveva per la conservazione de' segni e de' caratteri religiosi, oggetto a un di presso unico della scultura in questo paese. Alle immagini semplicemente tracciate ad incavo succedettero quelle

a rilievo nello spazio cavo formato dai loro contorni. Son questi veri rilievi più o meno sporgenti, intorno ai quali venne lasciata la pietra superficiale di rivestimento. Per renderli *bassirilievi*, come noi intendiamo, basta levare questa pietra. Se gli Egiziani nol fecero, fu solo per garantire la forma de' loro segni dalle alterazioni cui sono esposti i corpi sporgenti. Fors'anche l'economia della mano d'opera fece preferire quell'uso. Certo è, che rispetto ad opere così scolpite sul granito ed altre pietre di molta durezza, il lasciare questo sopprappiù di materia intorno alle figure, era un risparmiare non poco tempo e lavoro.

L'ultima ragione di questa pratica è forse la migliore e la più soddisfacente. Ciò che noi al presente chiamiamo *scultura d'ornamento* e di *bassorilievo* non era in Egitto che una scrittura, un aggregato di figure significative, le quali, tranne qualche eccezione, si accostavano molto più al genere delle inscrizioni che a quello dell'ornato. Quindi tutti gli edificj ne erano coperti dalle più grandi alle più piccole parti. Ammesso una volta l'uso di scrivere da per tutto e su tutte le superficie dell'architettura e de' fabbricati, è chiaro che non avrebbesi potuto sgombrare i bassirilievi ad incavo dai loro contorni sporgenti senza alterare in molti luoghi la forma essenziale de' membri principali. Le stesse grandi pareti de' tempj, le quali son tutte piene di segni e di geroglifici, in diverse misure e proporzioni, avrebbero perduto il loro carattere di solidità od almeno l'apparenza di questo carattere, se in vece di conservare l'uniformità superficiale de' loro paramenti, avessero presentate le figure a rilievo ed i paramenti appianati.

Fa d'uopo aggiugnere altresì, che il maggior numero di questi bassirilievi ad incavo, o questi *intagli* senza rilievo eseguiti nelle pietre, erano intonacati di colori crudi secondo l'uso di quel tempo, e che lo sporto de' contorni, conservandone i colori, formava pur anche a questa specie di quadri una specie di cornice naturale.

* INTARSIARE — (Marqueter-einlegen) — Lavorar di tarsia, cioè commettere insieme diversi pezzuoli di legnami di più colori — BR.

* INTARSIATO — Da intarsiare, lavorato di tarsia — V.

* INTARSIATORE — (Marqueteur) Chi intarsia, chi esercita l'arte dell'intarsiatura — D. T.

* INTARSIATURA — (Marqueterie) — Commettitura, lavorar di tarsia — A.

INTAVOLARE — (Boiser-täfeln, austäfeln) — Coprire le muraglie d'una stanza o di un appartamento con tavole, ritti e pilastri insieme uniti, sagomati, intagliati, ecc. Gli appartamenti *intavolati* sono meno freddi, meno umidi e più sani in ogni stagione.

INTAVOLATO. — (Boiserie-Täfelwerk) — Unione di tavole con cui il legnajuolo copre le muraglie d'una stanza. Il legname più acconcio per fare de' begl'intavolati è la quercia di Danimarca, come quella che ha meno nodi e difetti, a preferenza delle quercie de' climi più caldi.

§ 1. (Parquet-Getäfelter, Fussboden) — Dicesi anche *intavolato*, quell'impiallacciatura di pezzi di legno duro, che d'ordinario formano insieme un quadrato, il quale si unisce ad altri di simil forma, per ricoprire totalmente il pavimento di qualche stanza.

* § 2. Lo stesso che *gola*, *sima*, *onda* — BALD.

* § 3. Pialla col taglio, a somiglianza della gola rovescia, ad uso di fare quell'ornamento d'architettura detto anch'esso *intavolato* — BALD.

* § 4. Sin. di *Cornicione*, *Sopraornato*. Vedi a queste voci. — C.

* INTAVOLATO — Da intavolare. Si prende anche per *incrostato*, per *dipinto in tavola*.

* § Aggiunto che si dà a *soglia* — V. SOGLIA.

* INTAVOLATURA — Dicesi dagli Architetti per paneoncellatura — A.

* INTELAJARE — Mettere nel telajo.

* INTELAJATA — Macchina, orditura — A.

* INTELAJATO — Posto in telajo.

* § Aggiunto che si dà a *porta*, e dicesi di quella dove non v'è altro che ossatura, senza spranghe, nè battitoj — A.

* INTELAJATURA — (Cadre, Chassis-Rahmen, Gerippe) — Ossatura, unione di più pezzi di legname. L'intelajatura d'una tavola o di un tavolino, ecc., è la riunione de' piedi colle fasce senza il suo primo piano.

INTELLIGENZA — (Intelligentia - Intelligence - Verstand, Intelligenz, Fassungkraft) — Questo vocabolo, in senso metafisico, esprime quella facoltà del nostro spirito, la cui proprietà è di afferrare i grandi rapporti e di comprendere l'essenza stessa delle cose. Può adoperarsi egualmente nel linguaggio delle arti, e perciò dirassi di certi artisti che hanno avuto pensieri grandiosi e sublimi, ch'erano dotati di una prodigiosa forza d'*intelligenza*. Si dirà pure di alcune opere, fatte più per eccitare l'ammirazione, che per lusingare i sensi e toccare il cuore, ch'elleno sono il prodotto di un'alta *intelligenza*.

In architettura la parola *intelligenza* può essere presa in questo senso, e realmente sonovi poche arti le quali richiedano maggiore comprendimento e quelle estese combinazioni, che sono lo scopo o l'effetto della facoltà che abbiamo definita.

Tuttavia *intelligenza*, nell'ordinario suo significato, ha un senso meno elevato, e si riferisce ad un'idea meno generale.

La qualità che riceve per lo più questo nome è quella che vien prodotta piuttosto da un impiego giudizioso delle parti, che dal concetto di un insieme grandioso.

Quindi l'architetto fa prova d'*intelligenza* nella distribuzione degli interni, nell'ordinamento de' particolari, nel modo felice con che trae partito da un locale poco favorevole alla composizione, nell'arte di collegare insieme dei membri o corpi di fabbricati, o di abitazioni isolate, di subordinare ad un motivo generale certe parti disparate.

La così detta *distribuzione* è quella che esige *in-*

telligenza; e ne occorre di sovente non poca per ridurre ad una pianta semplice e ad una disposizione regolare e simmetrica in vasti edificj, come in fabbricati particolari, tutto ciò che è prescritto dal programma, tutto ciò che i bisogni, le convenienze d'uso e qualche volta ancora tutti i capricci della moda richiedono dall'architetto.

INTERCOLONNIO o INTERCOLUNNIO — (Intercolumnium-Entrecolonnement-Säulenweite.) — Lo spazio che è fra due colonne, misurato dal punto in cui esse hanno un' eguale grossezza. Siccome la forma delle colonne è tale d'ordinario che le dimensioni del loro fusto variano in tutta l'altezza, così pigliasi per misura delle colonne e per conseguenza degl'*intercolonnj* la parte inferiore del fusto senza comprendervi la base, nè alcuna delle sue parti.

Lo spazio da praticarsi fra le colonne, e che si chiama *intercolonnio*, è uno degli oggetti di rapporto della maggiore importanza nell'architettura. Dalla giustezza, dalla buona e giudiziosa misura degl'*intercolonnj* dipendono l'effetto delle colonne, la loro proporzione e l'armonia d'un edificio.

I Romani, secondo Vitruvio, nella disposizione delle colonne de' loro tempj, servivansi di cinque proporzioni differenti d'*intercolonnj*, e ad esse avevano dato diversi nomi, per indicare tali differenze.

Essi chiamarono tempio *picnostilo* quello che aveva le colonne più strette; *sistilo* quello i di cui *intercolonnj* erano un po' meno stretti; *diastilo* quando li aveva più larghi del precedente; *areostilo*, quello che aveva molto spazio fra le colonne; ed *eustilo* quello in cui erano osservate le più giuste proporzioni in questo genere.

» *Picnostilo* dunque, continua Vitruvio, è quando l'intercolunnio è di una grossezza e mezzo di colonna: tale è il tempio del divo Giulio, e quel di Venere nel foro di Cesare, ed altri simili, se ve ne sono ».

» *Sistilo* è quello, in cui l'intercolunnio è di due grossezze di colonne, e i plinti delle basi sono eguali a quello spazio, che resta fra i due plinti: tale è il tempio della Fortuna equestre presso il teatro di pietra, ed altri che mai fussero fatti della stessa maniera. Ambedue queste specie riescono difettose, perchè le madri di famiglia, quando per li gradi salgono per andare a far preghiere, non possono passare accoppiate per la strettezza degl' intercolunnj, ma solo l'una dopo l'altra: in secondo luogo rimane dalla vicinanza delle colonne nascosto sì l'aspetto delle porte, come delle statue; e finalmente per la eccessiva strettezza rimane impedito lo spasseggio intorno al tempio ».

» Il *diastilo* è quando l'intercolunnio è largo tanto, quanto sono tre grossezze di colonne: tale è il tempio d'Apollo e di Diana. Questa maniera ha il difetto, che gli architravi per la troppa lunghezza si spezzano ».

» Negli *areostili* poi non si possono adoperare affatto architravi di pietra o di marmo, ma solo lunghi travi di legname, e l'aspetto di tali fabbriche riesce tozzo, basso e largo: i frontespizj di questi sogliono ornarsi all'uso toscano di sculture di creta, o di bronzo dorato: tali sono presso al Cerchio massimo il tempio di Cerere, e quel di Ercole eretto da Pompeo: tale anche il Campidoglio ».

» Rimane ora a dar conto dell'*eustilo*, la quale è la migliore e la più adatta e per comodo e per bellezza, e per fortezza: l'intercolunnio di questa specie dev'essere di due grossezze di colonne, e un quarto; il solo intercolunnio di mezzo tanto della fronte, quanto del di dietro è di tre grossezze di colonne: imperciocchè in questo modo sarà bello l'aspetto, ma impedito l'accesso, e maestoso il passeggio attorno attorno alla cella ».

Vi sarebbero alcune osservazioni da farsi a questa teoria di Vitruvio.

Primieramente il sistema d'*intercolonnio*, ch'esso riporta, è particolarmente fondato su due esempj di edificj romani, e sembra ch'esso non abbia abbracciato un circolo d'autorità più esteso. Non è certo che tali massime fossero quelle pur anche dei Greci.

In secondo luogo, questo sistema trovasi stabilito senza alcun rapporto determinato colle proporzioni ed il carattere de' diversi ordini, che tuttavia sarebbero una delle basi principali su cui poggiare la prescrizione di simili misure. Pare che qui non si tratti degl'*intercolonnj* che nel loro rapporto con un ordine solo. Questo è ciò che Vitruvio non dà a conoscere, e che deve quindi impedire che si possano generalizzare le dette regole.

In terzo luogo, è permesso il credere che Vitruvio non abbia inteso di parlar qui delle differenze nel modo di spaziare le colonne fra loro, se non che rispetto ai tempj. Egli fa osservar sempre nelle cerimonie, nelle porte, nei frontoni, nelle gallerie che girano intorno, i vantaggi non meno che gl'inconvenienti che possono risultare dalla maggiore o minore larghezza negl'*intercolonnj*. Lo che darebbe a credere che non fosse un metodo astratto o generale quello ch'ei ne dà, ma semplicemente una applicazione de' principj degl'*intercolonnj* ai peristilj dei tempj e de' tempj soltanto.

Questo modo di fare l'intercolonnio di mezzo di tre quarti di diametro più largo degli altri, sembra un oggetto troppo futile, perchè trattasi di guastare tutta la simmetria di un'ordine per far rilevare da un punto solo tutta l'apertura della porta. I Greci ne' loro tempj, ci offrono esempj del tutto contrarj a questo metodo; ma, come abbiamo già osservato alla parola *dorico*, Vitruvio non aveva veduto i tempj de' Greci.

Tuttavolta egli è certo che la teoria degl'*intercolonnj* non è fondata su base talmente fissa, che si possa trarne applicazioni incontestabili.

Il solo principio del gusto che devesi consultare in questo genere riguarda l'effetto medesimo dell'architettura e le impressioni ch'essa produce. Ora l'osservazione di questi effetti e di queste impressioni ha

dimostrato che le colonne stipate colpiscono assai più energicamente i nostri sensi che quelle largamente spaziate. V'ha un'altra ragione che convalida una tale opinione.

Sotto qualsiasi rapporto puramente intellettuale che vogliasi considerare l'architettura, è impossibile spogliarla della sua essenza materiale, e per conseguenza de' suoi rapporti colla solidità. Questa qualità produce quindi forti impressioni sui nostri sensi. Quella che vien prodotta dal ristringimento degl' *intercolonnj* è inseparabile dalla idea di solidità, che è un effetto diretto di questa disposizione. Ciò contribuisce a spiegare la preferenza che anche, senza tali riflessioni, la comune degli uomini darà ad una disposizione più che ad un'altra.

I moderni, nello spaziamento degli *intercolonnj*, hanno ecceduto nella libertà che Vitruvio sembra concedere in questo genere agli architetti. La qual cosa secondo Clerisseau, sembra derivata da una cattiva scelta di esempj, presi alla sconsiderata dall'antico. « È noto, dice egli, che le colonne antiche, impiegate nella decorazione del palazzo di Diocleziano, erano d'una materia preziosa e rara e che l'architetto si appigliò al partito di allontanarle così perchè erano in piccolissimo numero. »

» Questo difetto di proporzione, continua egli, è stato fatalmente imitato a' dì nostri. La facilità di poter eseguire delle grandi piattebande ne è stata la causa, facendoci rinvenire un genere di bellezza in questo difetto. Noi ci lusingavamo anche di avere sorpassato gli antichi in questa parte, reputando timidità la loro prudenza e finezza di gusto nell'avvicinamento delle colonne. Ma supponendo che la necessità gli abbia costretti ad usarne in tal modo, non dobbiamo essere meno sorpresi dell'ottimo effetto che ne è risultato. Del che ci possiamo facilmente convincere considerando le sei colonne del frontispizio dell'anfiteatro della scuola di Chirurgia in Parigi: esse sono spaziate secondo il sistema degli antichi, ed ognuno ne ammira le belle proporzioni. »

» Persuasi una volta che le colonne ne' peristilj non hanno un carattere maestoso se non quando sono spaziate a due diametri e un quarto al più, converremo facilmente esser d'uopo sopprimerle da per tutto ove non sono di assoluta necessità, e dove non è possibile d'impiegarle con questo rapporto.

» A tale giustezza di proporzione nel loro spaziamento van debitrici le colonne della *casa quadrata* di Nimes della loro grazia e dell'imponente carattere ch'esse hanno, non ostante la piccolezza del loro diametro. »

Ne' diversi articoli, che trattano di ciascun ordine in particolare, essendo fatta menzione de' rapporti e delle proporzioni de' loro *intercolonnj* rispettivi; crediamo inutile il ripeterne in questo luogo i particolari.

* INTERESSE — (Intérêt-Nutzen, Vortheil, Interesse) — Dicesi nell'arte ciò che eccita l'attenzione non solo come oggetto di aggradimento momentaneo, ma quello ancora che ci attacca in alcun modo e ci fa prendere una parte viva, una viva premura per l' oggetto medesimo. Alcune rappresentazioni possono fare sopra di noi una impressione fortissima, senza punto destare *interesse*; ma lo destano bensì allorchè eccitano la nostra sensibilità, risvegliano la nostra attività, e ci fanno, per così dire, cooperare ai nostri desiderj, col timore o colla speranza, all' azione o all' oggetto rappresentato. Non per altro motivo si trova amabile una vergine, o un bambino, se non perchè lo spettatore trovasi portato ad amare quegli oggetti, benchè solo dipinti. L'effetto delle opere dell'arte si fonda principalmente su quella facoltà dello spirito umano di prendere *interesse* al bene ed al male altrui, come se si trattasse di un proprio affetto. Un subbietto per destare *interesse* debb'essere generalmente ben noto e spiegarsi da sè stesso; il semplice ne desta sempre assai più del complicato; l' *interesse* è più vivo quanto meno figure entrano nell'opera. Può destare *interesse* un ritratto, se fatto da mano maestra, o rappresentante un uomo immortale; i paesi pure lo desteranno, se espressi con eleganza dilettevole — BOS.

* INTERO — Che ha tutte le sue parti.

Dicesi arco intero o di tutto sesto, quello che ha per corda il diametro — V. ARCO — A.

INTERPILASTRO — (Entrepilastre-Pfeilerweite) — Intervallo che passa fra due pilastri. Quando un ordine di pilastri corrisponde ad un ordine di colonne, l'intercolonnio di queste diviene la misura necessaria degl' *interpilastri*. Rispetto agli edificj, di cui i soli pilastri formano la decorazione, vi si appropriano le regole ed i principj seguiti nell'arte di spaziare le colonne: nel che per altro si può far uso di maggior libertà. Sonovi delle convenienze relative alla solidità come all'effetto dei colonnati, e sulle quali fondasi la teoria degl' intercolonnj, che non sono per nulla applicabili alla decorazione a bassorilievo, che formano i pilastri.

* INTERPORRE — Tramezzare, inframmettere, porre fra l'una cosa e l'altra.

* INTERSECARE — Dividere, tagliare scambievolmente.

* INTERSECATORIO — Che interseca, che divide, aggiunto che suol darsi a muro, e vale *divisorio* — A.

* INTERSECAZIONE — L'intersecare; è il punto in cui due linee o altro s'intersecano scambievolmente.

* INTERSTIZIO — Spazio, distanza, intervallo di mezzo.

* INTERZARE A DOPPIO — Mettere i chiodi doppi, termine de' costruttori — A.

INTESTARE — (Enter) — Mettere due pezzi a contrasto colle loro testate, ed è contrario di *appa-rellare*.

* § 1 — *Un argine*, attaccarlo ad una muraglia, unirlo ed internarlo alla ripa di un fiume — A.

* § 2 — *Una catena*, fermarla col mezzo de' paletti introdotti ne' suoi occhi — BALD.

* INTESTATO — Da intestare; ed anche per sormontato, guarnito nella sommità — *MIN.*

* INTESTATURA — Capo, principio — *MIN.*

* INTONACAMENTO, o INTONICAMENTO — Coperta liscia e pulita che si fa al muro colla calcina — *CR.*

* INTONACARE, o INTONICARE — (Tectorium inducere-Enduire, Crepir-Tünchen) — Dare l'ultima coperta di calcina sopra l'arricciato del muro, in guisa che sia liscia e pulita — *CR.* — V. INTONACO.

§ 1. (Crepir) — Voce derivata dal latino *crispare*, *arricciare*, ed esprime l'effetto esterno di quell'intonaco fatto con gesso liquido, gittato sul muro con una scopetta, il quale si lascia nel suo stato di scabrosità, e forma contrasto coll'intonaco reso liscio col *fratazzo* o nettatoja. È una specie di *rustico*, che somministra una varietà all'arte muratoria. Il gesso, lasciato così, acquista una durezza maggiore.

§ 2. (Fouetter) — Gittare con una scopetta del gesso liquido contro l'intavolatura d'un tramezzo o d'un plafone per intonacarli. Vale anche asperger di gesso per fare le specchiature all'intonaco d'un muro.

§ 3. (Ravaler) — Fare un intonaco sopra un muro di pietrame, eseguendovi cornici, quadri, ed altro. Significa inoltre ripassare col rastiatojo una superficie di pietra, e dicesi così perchè si comincia l'operazione dall'alto, scendendo al basso.

* INTONACATO, o INTONICATO — Lo stesso che *intonacamento*.

* INTONACATURA — Lo stesso che *intonacato*.

INTONACO o INTONICO — (Opus tectorium-Enduit, Crepi-Tünch) — Incamiciatura di malta, di gesso, di cemento o di stucco, che si fa ai muri di pietrame, di mattoni o di qualsiasi altra materia, per formare una superficie liscia.

Degl'intonachi antichi.

I Greci ed i Romani, che non facevano uso come noi d'impiallacciature nei rivestimenti de' muri interni de' loro appartamenti, ponevano una cura speciale negli *intonachi*.

Vitruvio (lib. VII, cap. III) ci ha descritte le precauzioni che usavano i Romani nella esecuzione di questo lavoro, da lui indicato colla voce *tectorium*. Gl'*intonachi* ordinarj, secondo questo scrittore, erano composti di tre strati. Il primo consisteva in un miscuglio di ghiaja e di scaglie di marmo impastate con calce: questa prima operazione dicevasi *trulissatio*.

Il secondo strato componevasi di calce e sabbia un po' più fina; e questa operazione chiamavasi *arena dirigere*. Quando l'intonaco doveva farsi in siti umidi, mescolavansi alla calce delle tegole peste.

Il terzo strato era composto di calce e sabbia minutissima. Vi si mescolava talvolta della creta o della polvere di marmo; e chiamavasi *arena, aut creta, aut marmore polire*.

Trovansi nelle ruine degli edificj antichi di Roma alcune parti d'*intonaco*, i cui tre strati formano insieme la grossezza di 10 a 12 centimetri. Il primo ha circa 7 centimetri e mezzo; e sembra che fosse fortemente compresso e battuto. Per dargli maggior consistenza, vi si intrudevano dei grossi pezzi di mattoni o di tegole lunghi dai 20 ai 25 centimetri.

Il secondo strato, il quale è grosso più di due centimetri e mezzo, è formato di pozzolana di Roma e di tegole peste mescolate colla calce.

Il terzo strato è grosso oltre 12 millimetri, e pare un miscuglio di creta e di calce.

Per rendere la superficie de' loro *intonachi* regolare e liscia, i costruttori romani formavano sul primo strato parecchie fascie o traccie ben diritte tanto nella lunghezza che nella larghezza, e negli angoli. Queste servivano di guida per fare le parti intermediarie col mezzo del regolo, della squadra e della corda, come si pratica anche al presente dai bravi operai.

Nei begl'*intonachi* destinati ad ornare l'interno degli appartamenti delle persone doviziose, aggiugnevansi ai tre strati di malta tre altri di stucco, di minor grossezza.

Lo stucco era formato di scaglie di marmo ridotte in polvere più o meno fina, che separavasi stacciandola. La parte più grossa mescolavasi con sabbia per fare il primo strato. La mezzana impiegavasi colla calce senza sabbia; e colla terza, che doveva essere finissima, si spruzzava l'intonaco a misura che si univa. Quest'ultimo intonaco, quand'era ben secco, si puliva con pietre da rasojo ed agate liscie. In questo modo si riusciva a dargli un grado di pulimento capace di riflettere gli oggetti come uno specchio.

Coprivansi talvolta gl'intonachi di colori vivacissimi, quali sono il *minium* od il rosso, l'*armenium* od il bleu, il *purpurissum* o color di porpora carico, e così di molti altri, con cui formavansi tinte unite, o a scompartimenti. I colori venivano applicati sull'ultimo strato di stucco ancor fresco. Per conservare il lucido delle pitture, si stropicciavano con cera bianca punica, mescolata con olio purissimo. Fuso questo miscuglio, vi si inzuppavano dei fiocchi di seta che servivano a distenderlo sul muro; in seguito, con un vaso pieno di carboni accesi, riscaldavasi l'*intonaco*, per farlo risudare, fregandolo convenientemente, e così acquistava un bellissimo lucido.

Su questo fondo colorato si dipingevano gli arabeschi, i paesaggi od i soggetti storici, di cui sonosi trovati alcuni avanzi nelle ruine di Roma, e soprattutto in quelle di Ercolano, di Pompei e di Stabia.

Degl' intonachi moderni.

Ne' paesi, dove si fabbrica colla malta, si fanno gl'*intonachi* ordinarj di due o tre strati. Prima di stendere il primo, si comincia a nettare le connes-

sure de' muri o tramezzi, su cui vuolsi applicare l'*intonaco*. Dopo di averli bene spruzzati si getta colla cazzuola il primo strato di malta, togliendo il superfluo col taglio della cazzuola stessa per gittarlo dove manca. Questo produce un primo *intonaco* molto ruvido, detto *rinzaffo*.

Quando questo primo strato sia ben secco, vi si dà sopra un altro di malta più magra, vale a dire che abbia minor calcina; e si procura di stenderlo quanto più si può col dosso della cazzuola. Tuttavolta, siccome rimangono sempre delle ondulazioni, queste si tolgon via colla nettatoja, che è un arnese di legno rettangolare di circa 15 centimetri ben uguagliato e liscio. Sul dosso di questa nettatoja è inchiodato un piccolo tassello che serve di manico. Chi adopera questo arnese tiene in una mano un pennello con cui spruzza l'*intonaco* a misura che lo stropiccia colla nettatoja per appianarlo e lisciarlo.

Quando questo secondo strato, che dicesi *arricciato*, è pressochè asciutto, lo si imbianca con una o più mani di acqua di calce, alla quale si aggiugne per ultima raffazzonatura della colla fatta con ritagli di pelle bianca.

In parecchie città d'Italia si dipingono sugl'*intonachi* arabeschi, o paesaggi, e questi ornati, che fanno le veci di tappezzerie, costano molto meno delle carte colorate, e sono di più lunga durata.

In Italia sonosi conservate, o ritrovate molte di quelle pratiche usate dagli antichi nella formazione degl'*intonachi* e degli stucchi, e quindi se ne profitta, o per la decorazione de' palazzi, o per quella delle chiese.

Degl' intonachi in gesso.

Gl' *intonachi* di gesso, come si fanno a Parigi, comprendono tre operazioni. La prima, detta *gobettage*, consiste a gettare sul muro od assito da intonacare del gesso stemperato piuttosto liquido; facendo uso d'una scopetta, mediante la quale copresi tutta la superficie con uno strato non agguagliato. Il secondo strato si dà con gesso men liquido, gettato colla cazzuola o colla mano, e lisciato col dosso della cazzuola stessa. L'ultimo strato si dà con gesso più o meno fino, che si stende con un arnese fatto appositamente per togliere le ondulazioni della cazzuola.

§ 1. (Badigeon) — Specie di colore a tempera che adoperano i muratori per dare agl' intonachi di gesso il color della pietra; e si fa con ritagli di mattoni pesti, stacciati e stemperati nell'acqua. Si tirano poi su quest'intonaco delle linee perpendicolari ed orizzontali per indicare catene, spalle di finestre e porte, archi, piattebande, ecc. Se ne fa uso anche per correggere i difetti delle pietre o delle loro commessure, mescolandovi del gesso per dare alla fabbrica una tinta eguale.

§ 2. (Badigeonner) — Colorire l'intonaco di gesso d'un tramezzo o d'un muro di pietrame, mattoni ecc. Quando si vuole che il colore imiti la pietra di san Leu, che è la più gialla, vi si mescola dell'ocra. Si fa pure questa tinta con altre sostanze coloranti, e si adopera sui muri o sui fabbricati anneriti dal tempo per dar loro l'aspetto di nuovi.

* INTORRIARE — Fortificare con torri, innalzar torri intorno ad un luogo — *A*.

INTRADOSSO — (Intrados) — Termine di costruzione, il quale esprime la parte interna d'un arco, la superficie concava d'una vòlta — V. Imbotte.

INTRAPRENDITORE, o IMPRENDITORE — (Susceptor-Entrepreneur-Unternehmer) — Chi assume di eseguire una fabbrica qualunque secondo le proporzioni e le qualità de' materiali indicati nel progetto, mediante una somma determinata, o a cottimo o a misura.

Gli errori e le frodi di cui può esser facilmente vittima chiunque imprende a fabbricare, l'ignoranza in cui sono generalmente le persone del prezzo e della qualità dei materiali, la diversità degli oggetti e degli elementi che entrano nella composizione de' fabbricati, e molte altre cause infine hanno fatto sentire il bisogno di valersi d' *intraprenditori*, detti anche *appaltatori*.

Un tale bisogno si è poi fatto maggiore da che gli architetti, separando ne' loro studj e nell'esercizio della loro professione, le cognizioni teoriche dalle cognizioni pratiche e dalla parte mercantile, di cui non possono queste far a meno, sono divenute in fatto e per la maggior parte estranee a tutto ciò che riguarda la costruzione.

L'*intraprenditore* è d'ordinario un uomo versato ne' moltiplici particolari di una fabbrica. Egli ha soprattutto l'esperienza delle forniture, delle provviste dei prezzi de' materiali, delle diverse loro qualità, delle mercedi giornaliere, della capacità degli operai; conosce i mezzi economici, e possiede in una parola le qualità e le cognizioni d'un commerciante. Ed è per certo un vero mercante di materiali e di mano d'opera, di macchine, di attrezzi e di lavoratori. Ma, all'opposto, egli non conosce che superficialmente i principj dell'arte. Non ha potuto formarsi un gusto con estesi confronti e con istudj regolari; per lo più egli agisce per una pratica manuale, che non conosce le squisitezze del gusto nè le invenzioni del genio.

Tuttavia la comune degli uomini che devono fabbricare, preferiscono l' *intraprenditore* all'architetto per la ragione che le belle forme, le proporzioni, il bello stile, il buon gusto degli ornamenti son tenuti in minor conto dal proprietario, che non è la solidità, l'economia e la sollecitudine. Ora queste tre condizioni si possono facilmente ottenere da ogni *intraprenditore* che abbia un po' di credito.

Da ciò risulta, che la maggior parte delle case (e qui non intendiamo parlare di quelle dell'ultima classe) non presentano neppure nella semplicità che conviene alle abitazioni dei particolari, quella grazia e bellezza

che si rinvengono ne' paesi ove l'architetto presiede alla loro costruzione.

Non è raro il caso di vedere alcuni architetti affidare interamente i disegni e le piante loro alla esecuzione dell'*intraprenditore*, senza nemmeno riserbarsene la sorveglianza. Ma siccome l'esecuzione delle opere architettoniche, e la maggiore o minor nettezza, precisione e finitezza influiscono più di quel che non si crede sul pensiero stesso e sui concetti dell'autore, avviene di sovente che le migliori intenzioni rimangono tradite o sfigurate dalla pratica e dal metodo dozzinale dell'*intraprenditore*.

Gli architetti non dovrebbero adunque trascurare, come fanno di sovente, lo studio e le cognizioni dei particolari dell'arte loro. Non dovrebbero negligentare quelle che loro sembrano indipendenti; e su questa noncuranza della parte economica e commerciale dell'arte di edificare, si fonda il mestiere e il credito degli *intraprenditori*.

Non è a tacersi, che coloro i quali fanno edificare, hanno bisogno d' una specie di garanzia per non incorrere in ispese che superino i loro mezzi. Ora un rimprovero da farsi agli architetti che non si occupano dei particolari economici dell' arte di edificare, si è che ne' loro progetti non prendono mai la spesa qual misura delle loro invenzioni; che non calcolano le spese ed impegnano il proprietario ad oltrepassare il limite delle sue intenzioni e de'suoi mezzi; fortunati quando infruttuosi esperimenti od opere mal eseguite non finiscono per rovinarli. L'architetto è d'ordinario un artista che presenta maggior garanzia col suo talento e co' suoi mezzi. Possiamo imporgli delle condizioni severe, e ricorrere contro di lui in caso di avarie o di errore.

All' opposto l' *intraprenditore* è un commerciante, con cui si può fare un contratto della natura di quelli che si fanno in commercio. L'analisi estimativa di tutte le parti di cui si compone una casa permette di contrattare con lui in termini di rigore la quantità de' materiali, la grossezza de' muri, la qualità degli intonachi, del legname, ecc. La misura può sempre verificarsi coll'atto di perizia, e v' ha in fine una responsabilità. Si può costringerlo a mantenere i patti: le sole condizioni che non si possono stipulare con lui sono quelle che hanno rapporto al buon gusto ed alle regole dell'arte.

La conseguenza che sembra risultare da tutto ciò è, che l'*intraprenditore*, avendo rare volte l' ingegno dell'artista, e mancando l'architetto per lo più delle cognizioni dell' *intraprenditore*, le fabbriche dovrebbero quasi sempre risentirsi della ignoranza dell'uno o della inesperienza dell'altro.

La divisione stabilita fra le diverse parti dell'arte di edificare renderebbe questa conseguenza inevitabile, se, particolarmente ne' monumenti pubblici, non si trovasse il modo di unire insieme l'architetto e l'*intraprenditore*, in guisa che quest'ultimo, soggetto alla ispezione e sorveglianza del primo, non sia che l'esecutore de' suoi disegni, e tanto nella qualità de' materiali, quanto nella fattura, sia sottomesso ad una sorveglianza, che ne garantisca la scelta e la perfezione.

INTRAPRESA o IMPRESA — (Inceptum-Entreprise-Unternehmung) — Vocabolo che indica l'impegno, che assume un individuo, il quale chiamasi *intraprenditore*, o *appaltatore*, di costruire ad un prezzo determinato un edificio qualunque, a norma de'capitoli in cui sono specificate tutte le condizioni relative alla costruzione medesima.

Abbiamo fatto conoscere nell' articolo precedente quali sono le ragioni principali, che hanno accresciuto il numero degl' intraprenditori di fabbriche, e reso tanto comune il loro intervento nella maggior parte delle fabbriche private. Taluno potrebbe credere che una parte di tali ragioni non fosse applicabile agli edificj pubblici. In fatti la loro costruzione è per lo più sottoposta ad amministrazioni e a soprintendenti, la cui intelligenza e capacità dovrebbero essere una guarentigia dell'economia, della buona scelta e dell'uso migliore de' materiali, come pure di tutto ciò che entra nella costruzione di una fabbrica. Tuttavolta veggonsi i più grandi monumenti dati ad *impresa* o ad appalto; e non ostante il bonifico che devono fare gl'intraprenditori, l'esperienza dimostra esser questo il metodo più sicuro e più economico.

Di fatti, in tutto ciò che spetta a fabbrica, i mezzi di frode sono molti e difficili a rilevarsi; la minima trascuranza nelle grandi officine diviene sì dannosa, gli abusi s'introducono e moltiplicano con tanta facilità, la condiscendenza delle persone che ne traggon profitto è sì comune, che dopo tutti i tentativi ed esperimenti di riforma, ognuno si è persuaso che l'interesse pubblico non ha miglior guarentigia dell'interesse personale; ed è questo motore appunto che si fa agire in un' *impresa*.

Del resto, rispetto alle grandi costruzioni de' pubblici monumenti, in cui le piccole malversazioni possono cagionare grandissime perdite allo stato, il sistema delle imprese riposa sulle considerazioni generali che lo fanno adottare in altre parti del servigio pubblico. Si possono fare, e si fanno sovente, le più belle obbiezioni morali contro questo sistema; vi ha pur anche fra gli spiriti disinteressati molta discrepanza di opinioni su questo argomento: gli uni veggono le cose e gli uomini come potrebbero o dovrebbero essere; gli altri, per lo contrario, li veggono come sono in realtà.

Generalizzando l' idea d' *intrapresa*, considerata sotto il suo punto di vista morale, e ne'suoi rapporti coll'interesse pubblico, potrebb' essere definita una transazione fatta da e per questo pubblico interesse colla indolenza, l'ignoranza o la cupidigia che si presuppongono nelle persone impiegate. Egli è un temperamento, ma co' suoi difetti, mediante il quale si sagrifica una parte dell'interesse pubblico per assicurarsi dell'altra mediante la garanzia dell'interesse particolare.

Il mezzo di prescindere dall'*impresa* quello sarebbe di fare in modo che gli uomini incaricati de' varj rami del servigio pubblico usassero *probità*, *sapere* e *attività*, e ne usassero in una misura di tanto superiore a ciò che esige l'interesse particolare nel maneggio de'proprj affari, quanto le estese complicazioni degli affari pubblici sono superiori alle relazioni limitate d'una fortuna o d'una gestione privata.

Ora, siccome la mancanza in chi tratta le cose pubbliche di una di queste tre qualità *probità*, *sapere* ed *attività*, basta per recare all'azienda pubblica, in qual si voglia parte, un detrimento assai più grave di quello, a cui essa può trovarsi esposta nel sistema d'*impresa*; così qualsiasi questione si riduce a della probabilità sul merito e sulla moralità degl'impiegati. Dalla soluzione di essa dipende pur quella della questione intorno all'*impresa*.

* INTRASEGNA — Insegna, impresa e generalmente significa tutte quelle cose che si rappresentano negli scudi delle armi, o imprese di città, famiglie ecc. — BALD — V. Stemma, Simbolo, Divisa, Attributo, ecc.

INTRATA — V. Entrata, Ingresso.

* INTRAVERSARE — Porre a traverso.

* § Ed anche piallare il legno per traverso prima di venire all'ultima ripulitura — BALD.

* INTRAVERSATO — Posto a traverso.

* § Dicesi anche a legno piallato per lo traverso — BALD.

* INTRAVERSATURA — Taglio, sezione per traverso — CR.

* INTRAVERSO — *Per traverso*, *attraverso*; nella parte traversale, traversalmente — BALD.

* INTRECCIAMENTO — Lo intrecciare e il collegare e l'intessere a guisa di treccia — CR.

* INTRECCIARE — Collegare, commettere insieme, unire in treccia — CR.

INTRECCIATURA — (Textus-Entrelas-Geflechte) — Ornamento di mobili, di parapetti, di inferriate e di altri oggetti simili, che si impiega, od in questi diversi accessorj, o nella scultura medesima, da cui i membri dell'architettura ricevono la loro decorazione.

La parola *intrecciatura* porta con sè la definizione stessa di questa specie d'ornamento. Essa consiste in un intrecciamento di linee combinate in tutte le forme immaginabili, il quale produce de' frastagli o intrecciamenti, il cui aspetto piacevole, secondo la scelta che se ne fa, dà un carattere di leggerezza agli oggetti sui quali esso viene applicato.

Dai disegni che Chambers ci ha dato delle case e mobiglie de' Chinesi, pare che questo popolo sia altrettanto fecondo che ingegnoso nel diversificarli. La maggior parte delle sue sedie, tavole, balaustrate, sono ornate d'*intrecciature*. Egli è vero che i giunchi ed i bambou, di cui son composti quasi tutti quei mobili, si prestano maravigliosamente alla leggerezza propria di questo genere d'ornato.

L'*intrecciatura* è l'ornamento più acconcio dell'arte del fabbro ferrajo. Essendo il ferro dotato di una solidità che permette di far tutto quel che si vuole, si formano quindi ne'balconi, nelle inferriate, nei parapetti delle scale tutti quei disegni che si sanno immaginare; e questi disegni son quasi sempre composti d'intrecciamenti; i quali, a dir vero, presentano bene spesso della confusione, nè le varietà de' loro contorni sono sempre felici.

Non potendo il legno ricevere così facilmente tutte le inflessioni che si danno al ferro, nelle balaustrate, ci contentiamo per lo più di eseguirvi delle *intrecciature* a linee rette, come sono, ad esempio, quegli ornati conosciuti col nome di *greche* o *meandri*. Le balaustre di legno ad *intrecciature* sono divenute molto comuni da che prevalse il gusto de'giardini irregolari, detti comunemente *all'inglese*. Ne' giardini esse fanno un bellissimo effetto.

L'architettura usa due maniere d'intrecciamento nella scultura: primieramente nelle balaustrate di legno, tanto in quelle che servono di appoggiatojo alle finestre, quanto nelle altre, di cui formansi i parapetti delle scale o delle tribune, si costuma talvolta frammettervi delle *intrecciature* scolpite in pietra od in marmo; ed in tal caso servono di balaustri, come può vedersi in parecchie difese di scale moderne. Per altro giova notare, che dovendosi fare molto grosse queste *intrecciature*, e per renderle solide dovendo farsi in modo che il pieno prevalga al vuoto, quest'ornamento così scolpito a rilievo diviene pesante, e devia affatto da quel carattere di frastaglio che loro è proprio. La pietra ed il marmo richiedono necessariamente solidità. I frastagli in pietre non possono sussistere che per mezzo di armatura di ferro, come hanno praticato i goti, e queste frascherie non sono più di pertinenza dell'architettura.

Quest'arte si giova però volentieri dell'*intrecciatura*, come ornamento di basso-rilievo, ne' fori, ne' profili, ne' campi variati che la modanatura o l'arte di profilare presenta alla scultura. V'ha in questo genere un gran numero d'*intrecciature* ben note, e determinate dall'uso, la cui descrizione tornerebbe del tutto inutile. Il gusto può sempre trovarne di nuove.

* *Intrecciatura* — Cosa collegata e unita a guisa di treccia — CR.

INTRECCIO — V. Intrecciatura.

* INTRIDERE — Stemperare, o ridurre in paniccia che che sia, con cosa liquida — BALD.

* INVENTARE — (Invenire-Inventer-Erfinden) — Essere il primo autore di che che sia, fare ritrovamento — BALD.

* INVENTIVA — (Inventum-Invention-Erfindung). Lo stesso che invenzione; ed è quello che noi diciamo propriamente *trovato* — BALD.

* INVENTORE — (Inventor-Inventeur-Erfinder) — Che inventa, che è autore di cosa inventata — BALD.

INVENZIONE — (Inventio-Invention-Erfindung) — Questa parola, nel linguaggio comune, può avere due significati: si dà il nome d'*invenzione* alla cosa inventata, come quando dicesi di una macchina ch'essa è un'*i*-

nutile invenzione; e si dà pure lo stesso nome alla facoltà dello spirito che inventa, e dicesi di un uomo ch'egli ha dell'*invenzione*, o che manca d'*invenzione*.

Noi considereremo questo vocabolo sotto il secondo de' detti significati.

Invenzione è allora sinonimo di *creazione* nel linguaggio delle belle arti: queste due parole si ravvicinano per una comune nozione, la quale serve a definirle in egual modo. Si è convenuto in fatti che l'uomo non crea nulla nel senso elementare della parola, e ch'egli non fa altro che trovare combinazioni novelle di elementi preesistenti: lo stesso è dell'inventore; egli trova siffatte combinazioni.

Il bisogno d'*invenzione* pell'uomo, od il piacere che ne prova e che richiede da tutte le arti, dipende dalla costituzione stessa del suo essere, dalla natura del suo spirito. Questo spirito, sì strettamente unito al suo corpo, prova, o per sè stesso, o per effetto di tale unione, un bisogno incessantemente rinnovato di passare dal riposo al movimento, e dal movimento al riposo. Questa successione alternativa è una condizione dell'essere. Il moto continuo o il continuo riposo lo condurrebbe al suo fine. Il bisogno del quale parliamo, cioè quello di cangiamento, è comune a tutto ciò che entra nel corso ordinario della vita, nelle applicazioni e nei piaceri, nei godimenti del corpo ed in quelli dello spirito. L'uomo domanda a tutte le arti dei piaceri, e questi piaceri risultano dalle immagini di ogni genere che ciascuna gli procura, o col destare le sue passioni, o col lusingare la sua immaginazione. Ma l'uomo richiede inoltre che ogni arte trovi nella sua sfera de'mezzi sempre nuovi di dilettarlo e di commoverlo.

Per tale riguardo può dirsi che queste arti hanno ciascheduna, nel dominio della loro imitazione, degli spedienti inesausti per soddisfare a questo desiderio. La natura si presenta sotto ciascuno de' suoi aspetti con un fondo di varietà infinite; essa non è meno feconda nella diversità di facoltà ed ingegno compartiti agli individui. Come in fatti ciascun individuo differisce da un altro in fisonomia, ciascuno del pari ha nelle sue facoltà morali un modo più o meno distinto di ricevere, e per conseguenza di tramandare e comunicare le impressioni degli oggetti della natura.

Quindi varietà senza numero ne' soggetti d'imitazione, e parimenti nel modo di trattare questi soggetti.

Tuttavia la natura concede ad alcuni uomini privilegiati di distinguersi dalla comune per una facoltà superiore di concepire, di ravvicinare gli oggetti, di combinarli e di presentarne gli effetti o le immagini in un modo che si accosti di più al vero od al verisimile sotto brillanti colori; e da ciò derivano in fatto d'arte d'imitazione i così detti stili o maniere de' grandi maestri.

Da ciò è pure avvenuto, che il maggior numero degli imitatori, privi di questa facoltà privilegiata che costituisce il genio inventore, in luogo di studiare la natura in sè stessa, si limitano a studiarla nelle altrui imitazioni, ed invece d'immagini originali del gran modello, si riducono a riprodurre pallide copie. Questa è la parte di coloro che si chiamano copisti, gregge innumerevole, le cui scipite ripetizioni finiscono collo screditare persino il pregio degli originali, che loro servono di modelli. Ed ecco una delle cause del sentimento d'indifferenza e talvolta di disgusto che si concepisce in certi tempi per le opere marcate colle impronte del genio, e nelle quali spicca maggiore *invenzione*.

Perocchè coloro che cercano di piacere colla originalità si sforzano di scuoprire nuove maniere; ma l'originalità di cui si va in traccia, ha sempre qualche cosa di fittizio, che ben tosto diviene bizzarria. Il gusto del pubblico si lascia adescare dalla novità, acclama inventore colui che sembra scostarsi dalle vie comuni; chiama *invenzione* ciò che è semplice innovazione. Ogni rispetto ai principj ed alle regole già stabilite passa ben presto per servilità o timidezza, ed il campo della imitazione è abbandonato alle sregolatezze del capriccio. Tale a un dipresso è la storia di tutte le arti ne' tempi andati e presso i popoli moderni.

Bisogna dire che tale, più o meno, debba essere la sorte dell'*invenzione*, ovunque lo spirito dell'uomo non trova quel grado di ritegno di cui ha bisogno, saviamente combinato colla misura d'indipendenza che gli è del pari necessaria.

Così noi veggiamo che nell'Egitto e presso tutti i popoli dell'Asia, ove lo spirito fu incatenato o dal potere religioso, o dalla forza dell'abitudine, effetto necessario del sistema delle caste, l'arte non potè giammai trovare quella libertà che esige lo sviluppamento della facoltà imitativa. In fatto d'arte non v' ha *invenzione* quando non v' ha imitazione della natura. Ora questa imitazione non può aver luogo ove è proibito di scostarsi da certe forme e da certi dati prescritti.

Favorevoli circostanze concorsero ad emancipare presso i Greci la facoltà imitativa, sottomessa da prima al giogo dell'abitudine (V. Imitazione). Da che fu permesso di modificare i segni religiosi, da che l'espressione della loro idea potè liberarsi dalle convenzioni d'una scrittura sacra, l'effetto di questa libertà fu di paragonare l'opera dell'arte a quella della natura, e di accostarsi a poco a poco ai suoi modelli. Da una libera imitazione nacque l'*invenzione*; ma questa, in cambio di una pratica servile, dovette apprendere le regole che lo studio stesso della natura impone come freno alla licenza dell'inventare.

Queste regole dalla natura prescritte, identificandosi colla imitazione, trovano fortunatamente una guarentigia nella misura e nello spirito delle istituzioni religiose. Se in fatti l'artista si trovò nella libertà di comunicare alla sua opera le impressioni della verità naturale, lo slancio della sua immaginazione fu costretto a rispettare un certo numero di tipi, di caratteri, di combinazioni e di modi più consacrati,

Queste convenzioni tracciarono all'arte il cerchio, in cui il genio regolato, senza però essere compresso, doveva esercitare la sua azione. In politica non v'ha libertà senza sommissione alle leggi; così in fatto d'arte non vi ebbe *invenzione* senza l'osservanza delle regole.

I moderni, ereditando l'arte e le regole dai Greci, non trovarono altr'obbligo di sottomettervisi che quello derivante dal gusto, arbitro troppo spesso variabile. La diversità de' costumi e della religione, il cambiamento de' tempi e de' climi resero in varj punti inapplicabili ai nuovi bisogni dell' arte di edificare i principj rigorosi e le maniere degli antichi. Il secolo decimosesto in Italia ne richiamò per quanto fu possibile l'osservanza, soprattutto in architettura. Ma nulla, nè le opinioni, nè gli usi esistenti, nè alcuna istituzione, potè servire di salvaguardia contro la continuazione d'uno stile preso a prestanza, il quale non trovavasi adattato per nessun conto ai bisogni di un altr'ordine di società.

L'architettura del pari che le altre arti non erano più, al loro risorgimento, produzioni native de' luoghi, ov'esse ricomparivano alla luce. L'architettura succedeva ad un gusto di fabbricare, ch'erasi radicato con molte abitudini straniere a quest'arte, le quali ebbero d'uopo di parecchie concessioni. Vi ebbero allora necessariamente alcune confusioni di idee sulla natura di quest'arte. Come gli stessi antichi non avevano giammai preteso che l'architettura potesse essere assoggettata a misure geometriche, e come per lo contrario la natura avea loro insegnato, nella imitazione del corpo umano, di qual genere poteva e doveva essere il principio ideale della imitazione architettonica, si credette che l'*ideale* nelle arti fosse sinonimo d'immaginario e di arbitrario; che, non essendovi modelli d'edificj nella natura, non vi fosse quindi per l'architettura alcuna specie d'imitazione. Si pensò inoltre che non vi potessero esser regole, per la ragione che le regole di quest'arte non fossero sottoposte al rigore geometrico.

La immaginazione pertanto si credette in diritto di violar tutto, di tutto osare, distruggere e produrre. Si diede il nome d'*invenzione* precisamente a tutto ciò che era sregolato, come se nessuna *invenzione* potesse aver luogo con certe regole; mentre ciò che caratterizza l'*invenzione* propria delle belle arti è appunto non la indipendenza d'ogni freno, ma la libertà subordinata a certe regole.

Abbiamo già detto che ogni *invenzione* consiste in una nuova combinazione di elementi preesistenti. Quali son dunque gli elementi che può e deve combinare un vero inventore? Certo quelli dobbiamo intendere che entrano nell'insieme di un ordine di idee, di rapporti, di oggetti che hanno già fra loro una connessione di genere, altrimenti detti *omogenei*. In fatti riunire in un solo degli esseri di natura differente, è lo stesso che creare dei mostri, fare dei sogni. Così in tutte le arti non può trattarsi che degli elementi o degli oggetti che formano il regno naturale di ciascuno di essi. L'intendere in tutt'altro modo le combinazioni che sono di pertinenza dell'*invenzione* sarebbe un'assurdità del genere di quella che Orazio ha espressa in questi versi:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, ecc.

Questa condizione della imitazione che appartiene ai mezzi dell' *invenzione* non ha bisogno che di essere enunciata per essere bell' e dimostrata. Le sue conseguenze sono adunque, che ogni arte è limitata ad un certo ordine di oggetti imitabili, al di là del quale non si danno che combinazioni eterogenee, come allorquando si frammischiano insieme gli elementi, per esempio, di certi generi di poesia tra loro distinti, di certe arti del disegno, separate da limiti morali o materiali.

Ma la teoria della imitazione o del piacere ch'essa procura, ci ha inoltre insegnato che i limiti imposti ad ogni genere d'arte, ed i legami che avvincono l'artista nello spazio che gli è assegnato, sono la causa più attiva delle impressioni che l' uno e l' altro producono. La teoria, d' accordo colla esperienza, c' insegna, che rompendo questi vincoli, l' arte stessa si dissolve e perde la sua virtù, o l' impero che può esercitare sull'anima nostra. E la ragione si è che l'anima nostra, essendo una, non gode che dell'unità e nella unità, e non potrebbe dilettarsi di sensazioni disparate od incoerenti. Di qui son nate le regole elementari delle diverse arti.

Ora queste regole non sono state veramente inventate da alcuno. Se pajono essere stato il risultamento de'capolavori di alcuni grandi uomini, non dobbiamo però credere ch'elleno non esistessero prima. Solamente questi grandi uomini e le loro opere hanno più chiaramente manifestate le regole, da cui sono stati guidati; essi le hanno rese sensibili coi loro esempj, ed hanno messo i loro successori alla portata di insegnarle con maggiore chiarezza. Altro non sono le regole che osservazioni fatte sulla natura. Esse esistono prima di essere scoperte. L' uomo non le crea, le palesa. Le più belle opere son quelle in cui esse si manifestano con maggiore splendore. Non è a dirsi che le regole nuocano alla *invenzione*, anzi l'*invenzione* non esiste fuori delle regole: aggiungasi che il merito dell'*invenzione* sarebbe nullo, se avvenisse che non vi fossero regole; perocchè non vi sarebbe alcun mezzo di giudicare delle medesime.

Ravvicinando questi principj ai tentativi che molti innovatori hanno fatto in architettura, ed agli innumerevoli sforzi per negare o distruggere le regole di quest'arte, e per sostituir loro i capricci della mente o del caso, potremo convincersi che nessuna arte più di questa ha maggior bisogno di regole, e che in nessun'altra l'*invenzione*, o la facoltà di far nuove combinazioni, ha maggior bisogno di trovarsi

ristretta in un cerchio determinato di elementi preesistenti.

Ora, convien ripeterlo, gli elementi dell'architettura non si compongono di tutte le forme immaginabili per adattarle alle piante, agli alzati, agli ornamenti degli edificj. Se ciò fosse, questi elementi fortuiti senza rapporto tra loro, spogli di una ragione che li raccolga e li spieghi, formerebbero dell'arte di edificare il prototipo del disordine. A non considerare le forme applicabili a questo riguardo, che sotto il rapporto più astratto, egli è certo che l'occhio non può trovar diletto nelle loro riunioni se non in quanto una ragione evidente ne addivenga il legame. Senza la forza di questa ragione, non v'ha più in alcuna riunione di forme qualsiansi, nè incanto per gli occhi, nè significato alcuno per lo spirito.

Ecco quanto dimostrano più o meno chiaramente le diverse architetture che non hanno potuto rinvenire nel loro principio originario, e nella imitazione delle leggi della natura, un principio d'ordine e di ragione, un sistema di forme necessarie e di combinazioni derivate per analogia da quelle che reggono le opere del Creatore.

Le regole che si fondano su tali principj non sono adunque arbitrarie. Quando pur si dicesse, potervi essere più d'un sistema imitativo in questo genere, non si verrebbero perciò a distruggere le regole, ma solo ad indicare che vi possono essere delle regole diversamente dedotte da un medesimo principio. Ognuno del resto riconosce l'obbligo di osservare la legge generale dell'ordine, e l'*invenzione* non può esimersi da questa sommissione.

La qual cosa non hanno compreso que' sedicenti *inventori* del diciassettesimo secolo, i quali nelle sregolatezze della loro immaginazione, impiegarono tutti i tipi del sistema imitativo dell'architettura greca, e si fecero giuoco di confonderle o di svisarle, negandone ora l'origine, ora il significato, ed ora i rapporti colle parti corrispondenti del medesimo sistema.

Nulla infatti potrebbe offrire maggiori inconseguenze ed aberrazioni, quanto le pretese *invenzioni* di questi novatori.

Se la colonna, si avrebbe potuto dir loro, non è a' vostri occhi se non che un sostegno perpendicolare formato di materiali che non richieggono altra condizione che quella della connessione voluta dalla solidità; se quanto la colonna sostiene nella composizione dell'edificio è l'immagine o la rappresentazione del nulla; se questa composizione, come altresì la sua elevazione, non deve rappresentare l'imitazione di alcun modello o tipo preesistente; se tutto ciò che entra ne' suoi abbellimenti, frutto del capriccio o del caso, non deve significar nulla, nè per sè stesso, nè per la sua posizione: perchè dunque, ci faremo a chiedere, impiegate voi se nulla significano a parer vostro, simili oggetti, a cui il consentimento di tanti secoli ha attribuito un significato preciso? Perchè far uso delle colonne, dei capitelli, delle cimase, degli architravi, dei cornicioni, dei frontoni? Perchè non inventate altri elementi, altri assortimenti d'insieme e di particolari? E se voi chiamate *invenzioni* le decomposizioni di questi elementi che voi conservate senza poterli travisare, non è egli evidente che la vostra *invenzione* non inventa nulla, ch'essa non è che una negazione invece di essere una creazione?

Vi sarebbero altre considerazioni critiche da farsi su questo particolare; ma il fin qui detto dev'essere sufficiente per dimostrare la futilità, o per meglio dire, la nullità d'*invenzione* negli innovatori del secolo decimosettimo, i quali non seppero nella loro maniera d'innovare, nemmeno produrre alcun che di nuovo, poichè altro non fecero che riprodurre in uno stato di disordine e di confusione gli elementi che avea fra loro ordinati la ragione dei secoli.

La nostra discussione ebbe per oggetto di dimostrare che l'*invenzione* non esiste in alcun genere senza che le regole, lungi dal contrariare al genio, lo favoriscano e secondino, preservandolo dalle stravaganze del capriccio; che consistendo l'*invenzione* nel rinvenire ottime combinazioni di elementi preesistenti, il campo gli è perciò sempre aperto; che in fine si è il genio che troppo spesso manca alle combinazioni, e che queste non mancheranno giammai al vero genio dell'*invenzione*.

INVETRIATA — (Vitrei Clathri-Vitrage-Glasfenster) — Termine generale con cui si esprime l'aggregato di tutte le parti vetrate di un locale o di un fabbricato.

L'*invetriata* nell'architettura moderna è un oggetto di molta importanza, del quale non è a credersi che l'architettura antica si occupasse, non essendo probabile che ne avesse di bisogno. Non è già che gli antichi non abbiano praticato da prima, coll'uso di pietre speculari, e indi con quello del vetro, diverse chiusure per gl'interni, e varj metodi proprj ad introdurvi la luce. — V. Finestra, Speculare.

Tuttavolta molti usi novelli hanno rese necessarie presso i moderni certe pratiche di chiudere e d'illuminare che non furono conosciute dagli antichi. La differenza della religione, de' climi e de' costumi dovette influire in varj modi su certe istituzioni, come quelle, per esempio, degli edificj sacri. Scorgesi a prima giunta, come la maggior parte de' tempj pagani non avessero bisogno che della luce della porta, e come una sola apertura nel tetto de' tempj più grandi, potesse bastare a quei *naos*, la cui dimensione interna non agguagliava quella delle nostre più piccole chiese. Sappiamo inoltre che l'interno de' tempj antichi non era nè capace di ricevere, nè destinato a contenere la moltitudine delle persone; che essendo le cerimonie del culto tutte esterne, all'opposto di quelle del cristianesimo, doveva quest'uso dar luogo a grandi diversità. Ora una delle più importanti consiste nella immensità dell'interno delle chiese paragonato ai più grandi e più vasti tempj de' gentili. La parola chiesa significa adunanza. Fu dunque indispensabile il procurare a così

considerevoli riunioni, con una estensione di locale proporzionato in tutte le sue dimensioni, ampie e numerose aperture per dar luogo alla luce.

Le chiese gotiche offrirono, per la sola natura della loro costruzione, e per la loro altezza, ampie e moltiplici finestre. L'uso de' vetri colorati, commessi insieme, mise in maggior voga quello delle *invetriate*, che divennero in fatti una delle principali decorazioni degl'interni. L'uso delle *invetriate* ha qualche somiglianza colla costruzione delle traverse di pietra, che dividono i vani delle arcate superiori, che furono convertite in finestre. Somiglia a quel collegamento di regoli e traverse di ferro, che formano gli scompartimenti de' vetri, e danno loro una grande solidità. A quest'uso andiam debitori di que' bei rosoni che adornano per lo più, nelle chiese gotiche, le due teste delle braccia, o della così detta crociera dell'edificio, piacevole riunione di traverse e di nervature di pietre, i cui interstizj sono riempiti di vetri diversamente colorati.

Invetriata dicesi anche, per estensione, di una divisione in due pezzi, posta in un interno qualunque, formata da una chiudenda di vetri.

§ 1. *Invetriata stabile*, o *fissa* — (Verre dormant) — Quella che è assicurata nel muro con gesso, in un luogo soggetto a servitù, dietro ad un'inferriata di cortile. A Parigi la grandezza di queste invetriate non deve avere la larghezza ordinaria delle finestre de' fabbricati; le inferriate e le spranghe di ferro devono essere impiombate nel mezzo della grossezza del muro.

Sonovi delle *invetriate stabili*, fermate in gesso nelle traverse de' finestroni delle chiese gotiche.

§ 2. *Invetriate romboidali* — (Losanges de verre) — Quelle in cui le lastre sono disposte a rombo.

§ 3. *Di chiesa*, o *finestrone* — (Vitrail) — Si può riguardare il vocabolo *vitrail*, come sinonimo di *vitrage*; se non che pare che questo abbracci qualche cosa di più generale, come l'arte d'impiegare il vetro e le lastre per chiudere le finestre degli edificj, o in complesso le parti di cui essa è composta. Ora queste parti sono appunto gli scompartimenti de' vetri che impiombati e disposti in quadri formano le *invetriate*. La parola *vitrail* differisce da *vitre*, come il tutto dalle sue parti.

* INVITO — I primi scalini, che s'affacciano, e accennano il luogo della scala — *A.*

INZEPPARE — (Tamponner) — Metter zeppe, chiuder con zeppe, o biette.

* § (Term. delle arti) — Ficcare per forza, intrudere. — *CR.*

* INZEPPATO — Da inzeppare.

* INZEPPATURA — L'azione d'inzeppare. E la zeppa medesima — *BALD.*

* JOHONSON — (Beniamino) — Nacque a Westminster nel 1575; e siccome sua madre si rimaritò con un muratore, obbligò il figlio ad apprendere il mestiere del padrigno. Egli lavorò per indigenza agli edifizj di Lincoln' Inn colla cucchiaja alla mano, e un libro in saccoccia. Il gusto della poesia superò ben presto quello della squadra, e divenne celebre poeta drammatico. Morì nel 1637 — *MIL.*

* JOLI — (Antonio) — Nacque a Modena circa il 1700; studiò l'ornato e l'architettura in patria, poi passò a Roma ove si perfezionò sotto il rinomato professore di prospettiva Pannini di Piacenza. Tornato a Modena circa il 1725, operò molto. Poi si trasferì a Venezia dove prese moglie e lasciò un quadro d'architettura nell'accademia. Viaggiò per la Germania ove fece le piante di varie fortezze. In Ispagna ed in Inghilterra si occupò a dipinger scene per varii teatri. Finalmente si stabilì a Napoli qual pittore di Carlo III, e quivi dimorò circa vent'anni lavorando pel teatro reale. Morì nel 1777 lasciando grandi ricchezze, molti disegni, due gran quadri de' fatti di Ferdinando IV ed un'eruzione del Vesuvio — *BON.*

JONICO (Ordine) — (Jonicus-Ordre jonique-Jonische Säulenordnung) — Nome di uno de' tre ordini dell'architettura greca, il quale, pel genere medio della sua forma, proporzione e carattere dell'ornato, tiene il posto di mezzo fra il dorico ed il corintio, vale a dire fra le due qualità principali che può esprimere l'arte di edificare.

Queste due qualità sono la forza o la solidità da una parte, la ricchezza od il lusso dall'altra. Fra questi due caratteri trovasi quello della eleganza o della grazia, ed è l'*ordine jonico*.

Lo spirito imitativo, sviluppatosi presso i Greci, mediante lo studio del corpo umano nelle altre due arti del disegno (V. Imitazione), dovette suggerire agli architetti le analogie ingegnose che trasportarono nell'arte di edificare quelle varietà di modo, di carattere, di proporzione, per le quali distinguonsi nell'organizzazione del corpo umano, sotto più specie di gradazioni, il sesso, l'età, le proprietà di ogni costituzione, e le facoltà che vi si riferiscono.

L'uomo non può procedere nelle sue opere che per assimilazione. Gli artisti greci dovettero operare così, fissando i modi principali che costituirono la loro architettura. Nulla di più naturale che il trasportarvi il principio dei tipi che diversificano l'organizzazione de' corpi. Dopo di avere applicato all'ordine dorico il carattere della forza e l'espressione delle diverse qualità che gli corrispondono, lo stesso sistema di assimilazione dovette inspirare di togliere a prestanza dalle varietà impresse dalla natura nella conformazione e proporzione de' corpi le forme caratteristiche proprie a render sensibili coll'arte le qualità e le proprietà ch'essa può esprimere.

Di qui nacquero gli *ordini*, in quanto si considerino come modi che determinano sensibilmente (come i toni della musica lo fanno rispetto all'orecchio, od i colori della pittura rispetto agli occhi) tutto quanto le varietà e le combinazioni delle forme possono produrre di analogo alle impressioni che l'artista vuol produrre.

Così è che l'ordine appellato *jonico* venne deter-

minato, ed occupò nel sistema armonico dell'architettura un posto medio fra l'ordine più semplice e pesante, e l'ordine più ricco e leggiero.

Il sistema di cui parliamo, sistema comprovato dai monumenti, dalle regole dell'antichità e dalle nozioni più irrefragabili, appartiene esclusivamente ai Greci. Nessun' altra architettura conosciuta non ne fornì l'idea nè l'esempio. I Greci soli hanno conosciuto gli ordini.

Alcuni per altro cercandó, in un senso soverchiamente materiale e limitato, di spiegare l'origine degli ordini, si appigliano od al significato de' nomi che portano, od alla forma o composizione del loro capitello. Quanto ai loro nomi nulla di più vano della conseguenza che taluni hanno preteso di ricavarne. È troppo noto che il caso è pressochè sempre il principio della denominazione d'una quantità di oggetti, d'invenzioni e di pratiche. Rispetto all' *ordine jonico* indarno pretendesi, che gli sia derivata una tale denominazione per essere stato inventato nella Jonia. Lo stesso è pure del nome che porta l'ordine corintio. Noi al contrario siamo d'avviso che un ordine, in quanto che fa parte di un sistema di forme, di proporzioni e di ornati evidentemente coordinati da una ragione o da una connessione di rapporti diversi, non potrebb'essere invenzione o di un uomo o di una regione. Quindi noi abbiamo dimostrato (V. Corintio) che non fu già Callimaco che inventasse a Corinto l'ordine che porta questo nome, ma che la sua invenzione, se pure ve n'ebbe alcuna, limitossi all'uso di una foglia invece d'un' altra nel capitello della colonna. Il nome dato all' *ordine jonico* non prova del pari che sia stato inventato nella Jonia. Lo spirito imitativo che produsse i tre ordini di architettura greca, si riferisce a cause astratte che la storia non ha mai saputo rilevare. Quando gli effetti sono già sviluppati, si vuol risalire alla loro sorgente, e bene spesso per iscoprirne il segreto, si interrogano le parole ed i nomi, interpreti per lo più fallaci di una tradizione perduta.

Avvi sull'origine dell' *ordine corintio*, come su quella del *jonico*, un errore che vuol essere avvertito, ed è quello di ravvisare un ordine unicamente nel suo capitello. Rispetto al corintio, che ha il capitello a campana, ornato di fogliami essendo esso frequente in Egitto, si è conchiuso, che l'idea di questa forma, come anche di un tale ornamento, sia stata trasportata nella Grecia. Ma la colonna, il suo carattere, le sue forme, le sue proporzioni e tutti i rapporti di ciò che costituisce l'ordine corintio, nulla in somma di tutto questo rinviensi nell'Egitto. Lo stesso diremo del *jonico*. Quand'anche il gusto e l'ornamento del suo capitello fossero per avventura una derivazione dello stile asiatico, e quando pur fosse probabile, dietro gli avanzi dell'antichità greca nella Jonia, che il gusto dell'ordine che porta un tal nome, avesse ottenuta la preferenza in quel paese, nulla per anco autorizzerebbe ad attribuirgli l'onore d'una invenzione, che, intesa nel senso che deve darsi alla parola *ordine*, non fu una scoperta nè locale, nè parziale, nè di un'epoca precisa, ma sibbene il prodotto di una serie di tentativi.

Crediamo aver detto abbastanza sopra un argomento che non può essere dalla critica rischiarato compiutamente; intorno al quale per altro importa che vane opinioni non giungano a tener luogo di certezza istorica. Passeremo ora ad un'analisi compendiosa dell' *ordine jonico*, avendo già dato le speciali nozioni di tutte le sue parti, alle parole corrispondenti.

A considerare l'*ordine jonico* nella sua colonna, esso ci offre tre divisioni: il fusto, la base ed il capitello.

Il fusto dà luogo a poche osservazioni e varietà. Gli antichi, del pari che i moderni, gli hanno di buon grado attribuito delle scanalature incavate a semicerchio (V. Scanalatura). Talvolta il loro numero ascende a ventidue, come nel tempio detto della Fortuna Virile in Roma; e più spesso a ventiquattro, di rado a trentadue. Quanto alla sua proporzione, il fusto della colonna, compreso la base ed il capitello, comporta nove diametri di altezza: *quae novem jonicae*, ha detto Plinio (lib. XXXVI, cap. 23) misura media che ammette qualche varietà in più od in meno.

Se facciamo qui alcune parole della base *jonica*, che abbiamo particolarizzata alla voce *base*, dietro i rudimenti di Vitruvio, e degli architetti moderni, si è per mostrare che certe regole di dettaglio prescritte in questo genere prima di aver avuto cognizione dei monumenti della Grecia, dovevano andar soggette ad alquante modificazioni. Mentre i comuni precetti raccomandano di dividere l'altezza della base in tre parti, cioè, nel toro superiore, nella scozia di mezzo, e nel plinto, tutti i monumenti *jonici* di Atene hanno la base senza il plinto, e sono divisi in tre parti a un dipresso eguali, cioè un toro in alto, una scozia nel mezzo, ed un toro al basso, il quale posa sui gradini dell'edificio. Si è osservato che il toro superiore ammette soltanto degli ornati, i quali ora sono filetti, come nel portico d'Eretteo, ora intrecciamenti, come nel tempio di Minerva Poliade.

Il capitello *jonico* è la parte della colonna di questo nome che ha più di tutto occupato i moderni architetti per renderne facile l'esecuzione e l'applicazione agli edificj. Si è veduto che questo capitello si compone di volute, i cui contorni occupano due delle quattro sue facce. Le due altre, vale a dire le facce laterali, sono formate del così detto *balaustro*, il cui grosso capo va ad appoggiarsi sul rovescio dei giri della voluta. Così questo capitello ha due facce ornate in un modo, e due in un altro. Quando abbiasi pertanto a far uso dell'*ordine jonico* in una disposizione di colonne isolate, come quella, per esempio, d'un frontispizio di tempio, la cui profondità esiga colonne in giro, avverrà necessariamente che il capitello d'angolo presenti nella faccia anteriore quella delle facce che sono a volute; e da lato

l'altra faccia che è a *balaustro*. Se altre colonne trovansi su questa linea di giro, il capitello d'angolo sarà da questa parte a *balaustro*, mentre le colonne seguenti della stessa linea, presentando la loro faccia anteriore, saranno a volute. Da ciò, come ben vedesi, deriva un grande imbarazzo nell'impiego dell'*ordine jonico*.

Nei monumenti *jonici* d'Atene, come il tempio di Minerva Poliade e quello di Eretteo, gli architetti, per fare che il capitello d'angolo presentasse due facce simili, l'una nella fronte dell'edificio, l'altra nel fianco, immaginarono di prolungare la voluta angolare curvandola in modo che di fianco una voluta simile potesse accordarsi con quella di fronte. Tuttavia questa curva offre, in pianta soprattutto, una irregolarità a dir vero meno sensibile nell'alzato, che per altro gli architetti moderni sonosi studiati di evitare — Vi sono essi meglio riusciti?

Il bisogno di dare due volute a ciascuna delle quattro facce del capitello, gli hanno indotti ad imitare nel capitello *jonico* le doppie volute che figurano come accessorj nel capitello corintio. Per giungere a ciò, fu d'uopo, sopprimendo il *balaustro* delle facce laterali, allargare ed incavare ogni lato per facilitare il raddoppiamento delle volute o la loro congiunzione.

Si è inoltre diversamente modificato il capitello *jonico*, dandogli maggiore o minor altezza, per cui si vede che nulla su tale particolare è stato determinato dai Greci. I monumenti di Atene ci offrono nel collarino, che è al di sopra dell'uovolo, un picciol fregio di ornati che aumenta l'altezza del capitello.

I moderni hanno fatto di più: hanno attaccato ad ogni occhio della voluta una ghirlanda che sopra ogni faccia occupa l'altezza del collarino (V. le parole Capitello, Voluta, ed a quest'ultima la dimostrazione del processo impiegato per tracciare le circonvoluzioni di questa parte del capitello).

Abbiamo definito, nel principio del presente articolo, l'*ordine jonico* come quello che occupa, in tutto ciò che lo caratterizza, il mezzo fra le qualità proprie degli altri due ordini. Lo che risulta dall'insieme delle parti della sua modanatura; il qual insieme può, massime ne' profili del cornicione, accordarsi colle qualità che ogni ordine è destinato ad esprimere.

L'imitazione per così dire positiva de' tipi originarj delle costruzioni in legno, è quella che contribuisce particolarmente ad imprimere all'ordine dorico il carattere di forza, di gravità e di solidità che lo distingue. Doveva perciò affacciarsi alla mente di chi fissò il carattere del *jonico*, l'idea d'esprimere in una maniera meno visibile nella sua trabeazione l'impronta delle parti costituenti la costruzione in legno. Quindi il suo architrave ebbe minore altezza, e fu tenuto meno semplice del dorico: venne ornato di tre fascie che ne dividono l'altezza. Così il fregio *jonico* non portò più alcun indizio delle teste dei correnti che i triglifi rappresentano nel dorico; e fu tenuto ora affatto liscio, ora ornato di figure: la cornice del pari non ammise più mutuli, i quali, come è noto, significano per la loro posizione in pendio le estremità de' travi d'un tetto in legname.

Gli architetti moderni sono stati di parere diverso sull'applicazione de'dentelli alla cornice *jonica*. Avendo creduto Vitruvio, che i dentelli equivalgano in certo modo ai triglifi, e che indichino le estremità dei travi, gli uni hanno voluto escluderli dal *jonico*, ed altri farne una proprietà di quest' ordine. Contesa affatto inutile, s'egli è vero che ragguardevoli esempj dimostrano che si possono ammettere, sopprimere ed anche sostituirvi un altro ornamento. Negli ordini *jonici* d'Atene, le cornici non hanno dentelli, ed il membro in cui si possono praticare, è costantemente tagliato ad uovoli.

Perciò il carattere del cornicione nell'*ordine jonico* è, come quello della sua colonna, una via di mezzo fra quello del dorico e del corintio. Esso non comporta nè la severa solidità dell'uno, nè il lusso delle modanature e le ricchezze dell'altro.

IPETRO — (Hypethre) — Questa parola, che viene dal greco υπαιθρος, significa *scoperto*.

Vitruvio ha dato questo aggiunto ad una specie di tempio, la cui *cella*, egli dice, era scoperta, aveva nel suo interno due file di colonne, l'una sovrapposta all'altra lungo i muri, di cui ciascuna facciata doveva avere dieci colonne di fronte, che doveva essere diptero e avere le due porte che mettessero immediatamente sul *pronao* e sul *postico*. Tali sono, secondo Vitruvio, le cinque condizioni del tempio *ipetro*. — *Hypaethros vero decastylos est in pronao et postico. Reliqua omnia habet quae dipteros, sed interiore parte columnas in altitudine duplices remotas a parietibus ad circuitionem, ut porticus peristyliorum. Medium autem sub divo est sine tecto, aditusque valvarum ex utraque parte in pronao et postico* (Vitruvio lib. III, c. 1).

La parola *ipetro*, vale a dire *scoperto*, adoperata da Vitruvio nel brano or ora citato, può dar luogo ad alcune discussioni, di cui noi non faremo qui che toccar leggermente i punti principali.

E primieramente erano solo *ipetri*, cioè scoperti e senza tetto nè altra copertura, i tempj *decastili*, vale a dire quelli della prima grandezza e della maggior ricchezza di disposizione?

Noi vediamo per altro, anche senza parlare del Panteon di Roma, che molte altre rotonde simili erano traforate e per conseguenza scoperte o *ipetre* nel centro della loro volta. Era proprio del culto assegnato a certe divinità l'avere l'interno de' loro tempj scoperto. Vitruvio riferisce che di questo numero erano Giove Folgoratore, il Cielo, il Sole, la Luna, e ciò, dic'egli, *perchè le apparenze e gli effetti di queste divinità si manifestavano nello spazio e nel vuoto de' cieli* (lib. I, c. 11). Gli dei indicati da Vitruvio avevano tempj in Roma; quindi è a credersi che tali edificj fossero *ipetri*.

Come conciliare adunque questa nozione di Vitruvio, appoggiata a quella di Varrone sul medesimo oggetto, col passo in cui lo stesso Vitruvio, nella sua descrizione del tempio *ipetro* riferita di sopra, dice che in Roma non se ne trovava alcun esempio? *Hujus autem exemplar Romae non est* (Vitr. loc. cit). Ecco secondo noi, in qual modo può darsene la spiegazione.

Nel passo, di cui si tratta, assegnando Vitruvio gli ordini ai diversi generi di tempj, secondo la progressione architettonica di ordine, di ricchezza e di grandezza, colloca per primo il tempio in *antis*, poi il prostilo, indi l'anfiprostilo, il periptero, il pseudodiptero, il diptero ed in fine l'*ipetro*. Quest' ultimo è posto così nella sua scala progressiva siccome quello che riunisce le maggiori proprietà assegnate a ciascuna delle altre categorie. Ma quando ne volle citare un esempio si trovò imbarazzatissimo perchè non eravene alcuno in Roma, nè altrove, come ora vedremo.

Riuniamo in fatti le cinque condizioni del suo *ipetro*, cioè *d'essere decastilo, diptero, a due ordini di colonne interne, l'uno sovrapposto all'altro, di avere il centro della cella scoperto e le due porte che mettono immediatamente sul pronao e sul postico*. Se questo complesso di dati era necessario per formare l'*ipetro* di Vitruvio, di cui Roma, secondo lui, non forniva alcun esempio (*hujus exemplar Romae non est*) vediamo se le due altre citazioni corrispondano alla regola da lui data. *Sed Athenis octostylos in* (secondo altri *et in*) *templo Jovis Olimpici*.

Vi sono parecchie interpretazioni di questo passo. Se vogliamo che alluda al tempio di Giove Olimpio in Atene, cominciato sotto Pisitrato, egli è certo ch'esso fu terminato molto tempo dopo, sotto Adriano, e perciò dovette rimanere gran tempo senza copertura. In tal caso la nozione di Vitruvio sarebbe senza applicazione. Se trattasi poi del tempio di Giove in Olimpia, sappiamo ora ch'esso era semplicemente esastilo, e molte ragioni fan credere che abbia avuto una copertura. Se vogliamo riferire le parole *Athenis octostylos* al tempio di Minerva, questa nozione contraddice al sistema d'*ipetro*, che secondo Vitruvio doveva essere decastilo.

In qualunque caso dobbiam confessare che fra tutti i tempj conosciuti (e a' dì nostri se ne conoscono moltissimi) non ve n'ha uno solo che riunisca le cinque condizioni da Vitruvio assegnate al tempio *ipetro*. Sonovi inoltre molte prove ed autorità, ricavate dai racconti stessi degli antichi scrittori, e dalla descrizione de' tempj più rinomati, le quali stabiliscono che i più famosi di questi tempj avevano soffitti, coperture e tetti. Ma la discussione di tutti questi particolari riuscirebbe o troppo lunga per un articolo da Dizionario, trattandola per esteso, od incompleta volendola compendiare. Rimettiamo perciò il lettore, che bramasse di più saperne, al tomo 3 p. 166 *delle Memorie dell' Istituto* (Accademia delle Inscrizioni e Belle Lettere) ove abbiamo trattato in tutta l'estensione il detto argomento, indicando il modo con cui erano rischiarati i tempj degli antichi.

Ma per tornare al passo di Vitruvio, siamo d'avviso non doversi riguardare quello ch'egli dice del tempio *ipetro* se non come una nozione sistematica, giusta la quale gli sarà piaciuto di collocare in qualunque tempio in un ordine progressivo di estensione e di disposizione architettonica.

Rimane ancora a chiarire in quel passo le parole *medium autem sub divo et sine tecto* (il mezzo è scoperto e senza tetto). Siccome la parte interna della *cella* costituisce naturalmente ne' tempj peripteri la loro parte media, vale a dire che vi è per lo più disposta in modo che il mezzo di essa è il punto centrale di tutto l'edificio, si è creduto che questo *medium* dovesse comprendere tutta la *cella*. Di qui l'opinione che l'*ipetro* di Vitruvio, come tutti i tempj che hanno analogia con esso, fossero interamente *sub divo*, o a cielo scoperto nel loro interno, e senza tetto, *sine tecto*.

Ma è vero poi che la parola *medium* del testo di Vitruvio indichi necessariamente l'estensione totale di quella parte media del tempio o della *cella* interna? A noi sembra incontrastabile che, se a tutto rigore può essere così interpretata, è altresì permesso e forse più naturale il circoscrivere la parola *medium* a un punto medio qualunque dell'estensione di questo interno. Ora fa d'uopo confessare che le parole di Vitruvio, lungi dal respingere una tale interpretazione, sembrano anzi doverla indicare. Se infatti egli avesse voluto dare ad intendere che tutta la *cella* interna fosse senza copertura, egli poteva dirlo espressamente. Se per lo contrario ha voluto indicare semplicemente che il mezzo del tempio era traforato da un'apertura, egli nol poteva esprimer meglio che con queste parole: *Medium sub divo est sine tecto*. E così, per esempio, direbbesi del Panteon di Roma.

Se vogliamo d'altronde confrontare questa particolarità de' tempj a cui Vitruvio nella sua classificazione sistematica, dà la denominazione d'*ipetro*, comprenderemo facilmente la ragione che gli fece attribuire questa indicazione al quinto suo genere. In fatti esso era *diptero* e *decastilo*, vale a dire doveva avere un doppio ordine di colonne ne' suoi lati, e dieci colonne di faccia nelle sue fronti. Ora questa è la maggiore dimensione che si conosca nella disposizione de' tempj. Figuriamoci dunque che cosa sarà stato un interno sì vasto di tempio senza alcuna finestra, il quale non ricevesse altra luce che dalle aperture delle porte internate esse pure sotto i colonnati del *pronao* e del *postico*. Un interno simile doveva parere un antro oscuro.

Molte altre ragioni e considerazioni rilevanti, sviluppate nella Dissertazione poc' anzi citata, si oppongono alla opinione che questi interni fossero da una parte tenebrosi, e dall'altra esposti a tutte le intemperie delle stagioni. Ma è chiaro che quel du-

plice ordine di colonne, l'uno all'altro sovrapposto, che riscontriamo in alcuni tempj peripteri, sono stati innalzati in quel modo per servire di appoggio al tetto, i cui legnami, senza questo sostegno interno, sarebbero riesciti di soverchia lunghezza. Se v'ha qualche probabilità, è quella che i tempj con questi ordini di colonne poterono e dovettero ricevere, più facilmente, un'apertura più o meno larga: *foramen in fastigio templi*, come quello di cui Zenocle aveva ordinata la costruzione nel fastigio del tempio d'Eleusi. Ora questo tempio di Eleusi aveva nell'interno della sua *cella* due ordini sovrapposti di colonne, il superiore de' quali era stato innalzato da Metagene, che secondo Plutarco, *superiores columnas adjecit.*

L'importanza della presente questione ci obbliga a porre qui sotto gli occhi del lettore il passo intero di Plutarco in latino:

Telesterium Eleusinae coepit Coroebus aedificare. Hic columnas in pavimento posuit ex epistiliis junxit; quo defuncto Metagenes Xipetius praecinctionem et superiores columnas adjecit. Sed foramen (οπαιον) *in fastigio templi Xenocles Cholargensis extruxit* (εκορυφωσε).

« Corebo diede cominciamento alla costruzione del » tempio di Eleusi: eresse le colonne inferiori e le » riunì per mezzo di architravi. Morto lui, Metagene » di Xipeto vi aggiunse il fregio e le colonne supe» riori: Zenocle poi di Colargo fu quegli che co» strusse alla sommità del tempio la finestra del » tetto, l'abbaino (*opaion*) ».

Ecco indicati chiaramente i due ordini di colonne l'uno sovrapposto all'altro, i quali caratterizzano l'*ipetro* di Vitruvio: il tempio adunque d'Eleusi era *ipetro*. Era egli per questo scoperto nel suo interno?

La sola destinazione di questo tempio basta per far escludere una tale opinione, non essendo in fatti verosimile che le cerimonie de' misteri si celebrassero in mezzo ad un'immensa folla di popolo in un locale affatto scoperto. Ma Plutarco, citando l'architetto che avea costrutto la finestra del tetto, o l'*opaion*, l'occhio del tempio, toglie qualunque dubbio su questo particolare.

Riportiamo di nuovo le parole di Plutarco: *το δε οπαιον επι του ανακτορου Ξενοκλης ορου χολαργευς εκορυφωσε Xenocles Chorlagensis foramen in fastigio adyti extruxit.*

Amyot ha tradotto: *Fece la lanterna a rosone, che cuopre il santuario.*

Dacier: *Terminò la cupola e la lanterna che è al disopra del santuario.*

Milizia: *Indi Zenocle v'innalzò la cupola, che copriva il santuario.*

Winckelmann, nelle sue osservazioni sull'architettura degli antichi, si esprime così: *Non può affermarsi che il tempio fatto alzare da Pericle in Eleusi, abbia avuto una forma circolare. Ma quand'anche fosse stato d'una forma quadrata, non è men certo che fosse coperto con una cupola e con una specie di lanterna.*

Non ostante queste interpretazioni, certo è, che il testo di Plutarco non indica una forma abbastanza precisa per ammettere quella, che viene presentemente associata alla parola cupola. Noi abbiamo veduto qual nome dessero i Greci a ciò che noi chiamiamo cupola. La voce usata da Plutarco, senza escludere qualche accompagnamento, non significa realmente nel suo più stretto senso che un'apertura. Se la parola οπη viene applicata all'occhio, si è perchè l'occhio è l'apertura, ed in certa maniera la finestra, per la quale noi riceviamo l'impressione visuale degli oggetti. *Opaion* pertanto potrebbe tradursi in questo luogo per *occhio*, voce che si adopera spessissimo ad indicare delle aperture ordinariamente rotonde, od ovali e significa *finestra*, *foro*, *luce* senza designazione di forma.

Dietro ciò Plutarco avrebbe detto semplicemente che Zenocle praticò nella sommità del tempio l'apertura che vi si vedeva.

Se l'oggetto principale di questa discussione fu quello di mostrare, che nel tempio denominato *ipetro* o *scoperto* non devesi ritenere l'interno del suo *naos* come un cortile esposto a tutte le intemperie delle stagioni, allora le parole di Vitruvio *medium sub divo sine tecto* possono significare soltanto il mezzo della *cella*, e non l'intera *cella*, per la ragione che essa occupa fra i *pronai* ed il *postico* la parte che può riguardarsi, sebbene impropriamente, come intermedia a tutto l'edificio.

Osserviamo inoltre, che sarebbe un formarsi una idea troppo meschina dell'opera di Zenocle nel soffitto del tempio d'Eleusi, riducendola ad una semplice apertura. Un'opera simile non meritava una particolare menzione; ed infatti non v'ha merito alcuno a sopprimere qualche corrente ed asticciuola in un'armatura di legno; aggiungiamo anzi che non vi ha realmente nulla da fare. Convien dunque supporre che l'*opaion* di Zenocle fosse tutt'altro che un semplice vano.

E primieramente osserviamo che le parole di Plutarco: *επι του ανακτορου* indicano una sovrapposizione; come ben lo dimostra, la parola εκορυφωσε (*fastigiavit*). Lo che non potrebbe applicarsi ad un'apertura in un frontone: occorre assolutamente qualche cosa che faccia piramide al disopra del comignolo dell'edificio. Ora, come non vedere, che la cosa più naturale, quando si eseguisce nell'armatura d'un tetto (come avviene spessissimo) un'apertura dall'alto, è quella d'innalzarvi una *lanterna?*

Ma questa specie di apertura comporta ogni sorta di forme e di dimensioni: deve dunque sembrar verisimile che sulla immensa copertura in legname del tempio di Eleusi, Zenocle abbia innalzato parimenti una costruzione in legname, decorata con eleganza, a fine di trasmettere la luce del giorno in quel vasto recinto, e di ripararlo dalle ingiurie dell'aria esterna.

Perchè dunque ne' tempj del Partenone in Atene, di Giove in Olimpia, e nel gran tempio di Pesto, ove troviamo due ordini di colonne l'uno sovrapposto all'altro, non avrebbero questi due ordini servito, come in Eleusi, a sostenere l'armatura d'un tetto, nel centro e nella sommità del quale fosse stata praticata, secondo le espressioni di Plutarco, un'apertura το δε οπαιον εκορυφωσε.

Rendendo ragione in questo articolo del significato del vocabolo *ipetro*, adoperato da Vitruvio per indicare la quinta specie de' suoi templi, noi abbiamo voluto far vedere prima di tutto che la sua significazione non è che un sistema teorico fondato da lui sopra una specie di scala progressiva di grandezza, di disposizione e di magnificenza architettonica; in seguito che la teoria del suo *ipetro*, non solo non poggia, sopra alcuna autorità di fatti o di esempj, ma è ben anche smentita dagli esempj stessi che egli cita.

Nostra intenzione finalmente è stata quella di far rilevare da questa discussione la necessità di riconoscere, dalle parole stesse di Vitruvio, che il centro della *cella* de' vasti templi doveva avere un'apertura, una finestra praticata nell'armatura del tetto. Che se Vitruvio chiamò *ipetro* il tempio *decastilo*, perchè ritenuta la dimensione straordinaria d'un interno, i cui muri, come quelli di tutti i peripteri non avevano finestre, fu necessario praticarvi un foro dall'alto del tetto, lo stesso bisogno si dovette riconoscere in molti tempj peripteri esastili od ottostili; ed ogni ragione c'induce a credere che essi fossero parimenti *ipetri*. (V. *la Dissertazione di sopra citata*).

IPOCAUSTO — (Hypocaustum-Hypocauste) — Luogo sotterraneo involtato, ove facevasi fuoco per riscaldare le stanze superiori.

Abbiamo parlato dell'*ipocausto* all'articolo *bagno*, ove abbiamo fatto vedere in qual modo era disposto per poter somministrare l'acqua calda al pubblico servigio. All'articolo *cammino* abbiamo pure dimostrato l'impiego che se ne faceva nelle case particolari ove diffondeva il calore, e teneva luogo de' nostri bracieri e de' nostri cammini.

Noi ci limiteremo dunque nel presente articolo a riferire la descrizione data dal Piranesi d'un *ipocausto* trovato ad Albano vicino a Roma.

Venne questo scoperto nelle ruine d'un'antica città, sul terreno detto le *fratocchie*, e al disopra d'una stanza che esso riscaldava. La camera è ammattonata con quadrelli disposti nel modo denominato *opus spicatum*. Questo tavolato è sostenuto da piccioli pilastri di mattoni commessi con calce ed argilla; trovasi quindi sospeso, ed il vano fra i pilastri era il sito ove facevasi fuoco. Ciò che v'ha di particolare si è, che trovasi poggiato sopra un massiccio di muro, in cui sonosi collocate delle *idrie*, o vasi di terra, colla punta in alto e la bocca al basso. Al disotto v'è un altro sotterraneo con dei condotti di terra, che servivano a tramandare l'aria fresca, forse per rinfrescare la temperatura in tempo d'estate, od anche per moderare il calore nella stanza dell'*ipocausto* (*Piranesi Antich. d'Albano*).

IPOGEO — (Hypogaeum-Hypogée) — Vocabolo formato dalle due voci greche υπο e γη, che significa *sotto terra*.

Si può quindi, in un senso esteso, dare questa denominazione, o quella di *sotterraneo*, ad una quantità di lavori e di opere, che l'architettura ha in ogni tempo eseguito per servire ad ogni sorta di bisogni. Quindi è che Vitruvio (lib. VI, cap. XI) applica la parola *ipogeo*, nella costruzione, a tutte le parti degli edificj costrutti al di sotto del livello del loro terreno, come le cantine, le celle. *Sin autem hypogea concamerationesque instituuntur, fundationes eorum fieri debent crassiores*; e prescrive di tenere i muri di simili costruzioni sotterranee più grossi di quelli delle costruzioni sopra terra (V. Fondamento).

Una specie di lavori che ovunque ed in ogni tempo ha dato luogo ad eseguire scavazioni più o meno sotterranee, fu quella delle cave per la estrazione delle pietre e di altri materiali proprj alla costruzione. E ciò, più particolarmente nel linguaggio dell'arte, chiamasi *ipogeo-ipogei*.

Sebbene questo vocabolo venga appropriato alle sepolture, non bisogna però credere che siasi intrapreso il lavoro della loro scavazione col solo intendimento di formare una dimora pei morti. La cura pei vivi dovette precedere ovunque quella pei morti. Il bisogno di luoghi pubblici e spaziosi per le sepolture de' morti, venne in seguito alla edificazione delle città, quando cresciute le popolazioni, si trovò da una parte necessario di allontanare l'inconveniente delle inumazioni particolari, e dall'altra quando le idee politiche o religiose introdussero la pratica di conservare i corpi.

Ora un tale stato d'incivilimento fa supporre un ordine di cose, che dettato dalla religione e stabilito dalla politica, non può svilupparsi che coll'ingrandimento delle città. Ma per la costruzione delle case e degli edificj delle città si dovette ricorrere ovunque alla terra ed al suolo che le circondavano per avere i materiali necessarj. Ecco l'origine delle così dette *cave*.

Chi ne desidera la prova, può rinvenirla in tutta l'evidenza nell'Egitto, in quel paese ove troviamo impressi a caratteri indelebili i primi documenti della civiltà, delle arti e delle istituzioni civili. Quando in fatti, dopo di avere ammirato gli avanzi prodigiosi delle sue costruzioni, si ricerca donde furono tratti quegl'immensi materiali, che cosa si scuopre? Numerosi e vastissimi sotterranei nei monti della Tebaide, ai quali si dà il nome di *ipogei*. Ma che presentano essi? Scavi infiniti nei banchi di pietra, che somministrarono per molti secoli i materiali di cui furono costrutti i suoi templi, le strade, le dighe ecc.

Nel tomo I della *Descrizione dell'Egitto* trovansi

minuti particolari intorno agli innumerevoli sotterranei, che, dopo di avere per una serie di secoli somministrato le pietre che l'architettura andava di continuo estraendo da quelle cave, offrirono alle successive generazioni, che vi si rinchiusero, immense sepolture. Da quelli soli che hanno visitato quei labirinti inestricabili di condotti a varj piani, e comunicanti fra loro per mezzo di pozzi o d'uscite perpendicolari, possiamo avere una idea di tutti que' depositi mortuarj conservati sotto i loro inviluppi di mummie, brillanti ancora de' più vivi colori. Colà non saprebbesi abbastanza ammirare la cura straordinaria di abbellire di caratteri e di geroglifici dipinti que' luoghi che non dovevano essere giammai rischiarati dalla luce del giorno.

Non è già che queste cave e questi lavori d'*ipogei* e di sepolture sotterranee sieno soltanto proprie dell'Egitto. A misura che vanno crescendo in tutti i paesi del mondo le ricerche delle antichità, si trova che, eccettuate alcune differenze, il medesimo sistema di idee e le stesse pratiche d'inumazione richiesero eguali lavori.

Vi sono poche grandi città antiche fra quelle di cui i moderni abbiano potuto esplorare gli avanzi ed i terreni adjacenti, le quali non presentino, sotto forme più o meno variate, de' considerevoli *ipogei*, o, come diconsi per meglio caratterizzarli dei *necropoli*, perocchè la denominazione di *città dei morti* è quella che sembra convenir meglio a siffatti luoghi. Di questo genere sono le catacombe di Siracusa, d'Agrigento, di Napoli, formate dagli scavi di pietre. Tutti conoscono quelli della pozzolana intorno a Roma, che divennero pubbliche sepolture. Roma può inoltre contare innumerevoli *ipogei* particolari, che, al pari di quelli che racchiude il golfo di Pozzuoli e di Baja, presentano sotto forme svariatissime, costruzioni sotterranee in cui trovansi fughe di stanze, e per così dire appartamenti decorati internamente di tutte le ricchezze dell'arte, che si ammettevano negli interni delle case e dei palazzi.

Nelle adjacenze di molte città antiche della Campania scuopronsi ogni giorno sepolture comuni che indicheremo più particolarmente col nome di *sepolcreti*, ad imitazione degli antiquarj; veri *ipogei* in cui si veggono sarcofagi formati di grandi lastre di pietre, disposti a varj piani, gli uni sovrapposti agli altri, donde si dissotterrano tutto giorno que' vasi di terra cotta, ornati di pitture e di disegni, cui si è dato il nome di etruschi, perchè le prime scoperte si fecero nell'Etruria, e fors'anche per una certa conformità di stile col gusto degli antichi lavori di questa contrada d'Italia.

Da alcuni anni nuove scoperte sonosi fatte nei paesi dell'antica Etruria, e le immense collezioni di questi vasi, sepolti coi cadaveri chè racchiudevano gl'*ipogei* di quelle vetuste città, hanno comprovato, colle iscrizioni e coi nomi in caratteri greci che vi si leggono scolpiti, che antichissime ed estese relazioni passavano fra l'Etruria e la Grecia. Le principali scoperte avvennero da alcuni anni, e continuano tuttora con mirabile successo nelle etrusche città di *Volcio*, di *Clusi*, di *Tarquinia*, oggi *Corneto*.

Gl'*ipogei* di Tarquinia furono moltissimo rinomati per la loro magnificenza: il Buonarroti, ha descritto e fatto incidere le pitture di un sepolcro scopertosi nel 1699. Da quell'epoca si fecero sempre nuove scoperte. James Byres nel 1780 aprì una tomba, di cui disegnò le pitture, che non vennero pubblicate, e andarono poi miseramente perdute. Ma nel 1824 vi si intrapresero nuovi scavi, i quali riprodussero alla luce del giorno bellissimi vasi dipinti ed altri oggetti di antichità. Le ricerche continuano, e fruttano di tratto in tratto importanti scoperte.

Sulla sommità di un monte attiguo alla moderna città di Corneto trovasi la *Necropoli*, o città dei morti degli antichi Tarquiniesi. Tutta la superficie del monte è coperta di tombe scavate in tutte le direzioni — (V. Tarquinia).

Lo stato della Grecia moderna non ha permesso sino al presente di praticarvi eguali investigazioni. È credibile per altro, che, potendo scavare il terreno che circonda le vetuste città della Grecia, vi si scuoprirebbero simili *ipogei*, tanta esser dovette la somiglianza in questo genere fra' paesi che si trovavano, su tanti altri punti, riuniti da una comunanza di credenza, di pratiche e d'usanze civili e religiose.

La parola *ipogeo*, esprimendo, come si è veduto, l'idea generale di tutte le cerimonie funebri, le quali consistono particolarmente nel rendere alla terra ciò che viene dalla terra, e il modo di tumulare essendosi d'altronde infinitamente accresciuto col progredire delle arti in ogni paese, non prolungheremo di più il presente articolo, stantechè una quantità di altre parole proprie dell'architettura, contenute in questo Dizionario, ci porgono l'occasione di far conoscere tutto ciò che è di pertinenza di quest'arte — (V. Cimiterio, Mausoleo, Piramide, Sarcofago, Sepolcro, Sepolcreto, Tomba ecc.)

IPOSCENIO — (Hyposcenium-Hiposcène) — Vocabolo greco che significa *sotto la scena*, o la parte inferiore della scena.

Secondo Polluce l'*iposcenio* era il muro anteriore della scena di prospetto all'orchestra, ornato per lo più di colonne e di statue.

Credesi che il così detto *iposcenio* nel teatro d'Ercolano fosse occupato da nicchie essendosi rinvenute le statue delle Muse in bronzo, delle quali abbiamo fatto menzione all'articolo Ercolano.

Vitruvio per altro non fa alcuna menzion dell'*iposcenio*.

* IPOTRACHELIO — (Hypotrachelium) — Voce colla quale Vitruvio ha distinto quella parte del capitello toscano e dorico, che si chiama fregio del capitello.

IPPIA — (Hippias) — Architetto, contemporaneo di Luciano, da cui ricaviamo le poche notizie che ci ha trasmesse sul merito di questo artista.

All'articolo *Bagno* abbiamo data la descrizione d'un bagno costruito da *Ippia*.

« Egli è giusto, scrive Luciano, dopo di aver fatta menzione de' più rinomati meccanici, di parlare anche d'*Ippia*, nostro contemporaneo, il quale emulò nell'arte della parola tutti quelli che vissero prima di lui. Egli accoppiava ad un concetto vivacissimo una brillante elocuzione; ma si rese ancor più celebre colle opere che co' discorsi. Tutto ciò che poteva aspettarsi dall'arte sua, egli lo ha eseguito, schivando di esercitarsi intorno ad oggetti in cui si erano distinti i suoi predecessori . . . »

» Quantunque basti ad un artista, per acquistar fama, di riuscire in un ramo solo dello scibile umano, *Ippia* si è distinto in tutti. Abile ad un tempo nella meccanica, nella geometria, nell'armonia, nella musica, egli segnalossi in tutte queste scienze, come se non ne avesse esercitata che una sola. Non finirei più, se volessi parlare delle sue cognizioni in catottrica, in diottrica, ed in astronomia, dove si è di gran lunga lasciato addietro tutti quelli che lo hanno preceduto. »

» Ne piace ora di fare la descrizione di uno de' suoi capolavori che ho veduto ultimamente, e che mi ha compreso d'ammirazione. È questo un bagno, di cui è frequente a' dì nostri la costruzione; ma l'intelligenza che ha presieduto ad un'opera così volgare, è appunto ciò che mi è parso degno di essere ammirato. Ineguale era il terreno, e presentava un ripido e scosceso pendio. *Ippia* seppe innalzare la parte più bassa ed uguagliarla all'altra, formando sotto l'intera massa un imbasamento, e garantendone la solidità con fondamenti profondi e con speroni che la circondano da tutte le parti e la rendono inconcussa. L'edificio che sorge sul detto imbasamento corrisponde per la grandezza all'estensione della base ed all'oggetto a cui è destinato, per la giustezza delle sue proporzioni e l'intelligenza delle aperture (V. il resto della descrizione alla parola Bagno). »

» Non immaginatevi, aggiugne Luciano, che sia un monumento ordinario quello di cui imprendo a far conoscere il pregio in questo discorso. Trovare in un soggetto comune il mezzo di far risaltare non comuni bellezze, non è, a parer nostro, lo sforzo di un ingegno mediocre. Tale si è il merito dell'edificio innalzato dall'incomparabile *Ippia*, che riunisce tutte le perfezioni di cui un bagno è suscettibile, l'utilità, il piacere, la chiarezza, la proporzione adattata alla natura del terreno: esso offre tutte le delizie senza inconveniente di sorta alcuna... Vi si veggono due orologi, l'uno de' quali segna le ore col mezzo dell'acqua e di un mormorio (V. Orologio); l'altro è un quadrante solare ».

» Chi osserva questo edificio, e non esalta il merito dell'artista, non è solo, a mio parere, un insensibile, ma un ingrato ed uno spirito invidioso. Per me ho voluto con questo discorso rendere testimonianza, per quanto è in mio potere, della mia ammirazione per questo capolavoro, e della mia riconoscenza per l'artista che lo ha eseguito » (*V. Luciani Hippias, sive Balneum*).

IPPODAMO di Mileto — (Hippodamus) — Architetto che fiorì ai tempi di Pericle.

Durante la guerra del Peloponneso, egli costruì il porto d'Atene; ma dove principalmente diede prove del suo ingegno fu in Rodi. Quest'architetto ha più d'ogni altro, per quanto si dice, contribuito all'abbellimento di detta città, disposta in forma d'anfiteatro, con belle contrade e larghe piazze, in cui sorgevano templi dedicati a tutti gli Dei, e specialmente al Sole, divinità tutelare della città, e la cui immagine era stata consacrata sotto la forma del rinomato colosso di Rodi.

IPPODROMO — (Hippodromus-Hippodrome-Rennbahn) — Vocabolo greco composto da ἵππος *cavallo*, e δρομος *corsa*.

Era un luogo destinato presso i Greci, ed in seguito presso i Romani, che presero dai Greci la cosa ed il nome, tanto alla corsa de' cavalli, che a quella dei carri.

Fra gl' *ippodromi* della Grecia il più famoso è quello di Olimpia, di cui Pausania ci ha data la descrizione. Esso aveva, secondo l'opinione generale, quattro stadj di lunghezza ed uno di larghezza. Il terreno dell'*ippodromo* era preceduto da un recinto, in cui si riunivano i combattenti coi loro carri e cavalli.

Ecco la traduzione del passo di Pausania, secondo il Ciampi:

» Al confine dello stadio, ove sono le mosse pei venuti a correrlo, evvi il monumento di Endimione a detta degli Elei.

» A chi esce fuori dello stadio, per di lì dove assidonsi gli ellanodici, da questa parte, dissi, rimane il terreno assegnato per le corse de' cavalli, e sonovi le mosse dei medesimi, che presentano la figura come d'una prora di nave, della quale lo sprone è voltato in faccia al corso. Secondo che la prora s'avvicina al portico di Agapto, si allarga. Un delfino di bronzo sta sopra un asse all'estremità dello sprone. Ciascuna fiancata delle mosse dà piedi quattrocento e più di lunghezza. In queste fiancate sono fatti de' casotti che i venuti a gareggiare prendono a sorte; dinanzi a' cocchj od ancora a' cavalli a bisdosso stendesi una fune in vece di traversa. Un altare di mattoni crudi intonacati di calcina è rifatto in ciascuna Olimpiade quasi nel mezzo della prora. Su quest'altare posa un'aquila di bronzo, che stende le ali moltissimo.

» Il soprindente alla corsa move l'ordigno che è dentro l'altare, ed appena tocco, fa saltare in alto l'aquila da diventare visibile a tutti i venuti allo spettacolo; il delfino poi cade al suolo. I ritegni dall'uno e dall'altro fianco presso al portico di Agapto calano i primi; e primi corrono via i cavalli che vi stanno a petto; e correndo, arrivano a quelli che sortirono di stare al second'ordine; e subito calano anche i ritegni del second'ordine; così va per gli altri cavalli,

finchè mettansi tutti ugualmente in fila allo sprone della prora. Di qui comincia la prova e della bravura de' guidatori, e della velocità de' cavalli.

« Primo ingegnere di queste mosse fu Cleeta, da essersi gloriato tanto di tal trovamento, che scolpì in una statua, la quale sta in Atene, questa iscrizione:

Chi le tue mosse de' cavalli, Olimpia,
Inventò, femmi: Cleeta d'Aristocle. »

Affermano che dopo Cleeta vi aggiungesse qualche altro ingegno Aristide ».

In Costantinopoli vi erano due *Ippodromi*; l'uno denominato *del palazzo*, perchè trovavasi situato fra il palazzo di Eleuterio e quello di Amastriano, era stato costrutto da Teodosio il grande, e serviva particolarmente alle corse che l'imperatore faceva eseguire, e venne distrutto da Irene.

L'altro fu incominciato da Settimio Severo e terminato da Costantino il grande; si può vedere il disegno delle sue ruine nell'*Antiquité explic.*, tomo VI, tav. 160. Questo disegno, scrive il Montfaucon, fu eseguito in un tempo, in cui l'*ippodromo* non era molto ruinato. Esso non differisce gran fatto dai Circhi romani; era più lungo che largo, terminava a semicerchio da una estremità, e dall'altra quasi in linea retta; ed a quest'ultima estremità vi erano le *carceri*; le cui porte erano probabilmente dodici, come ne' Circhi romani: non ne rimanevano che sette quando se ne trasse il disegno. Nel mezzo regnava la spina, ornata d'un obelisco circondato da piramidette; presso all'ultima di queste v'è una colonna; dall'altro lato dell'obelisco parimenti una colonna, poi una piramide, indi una colonna soprammontata da una statua: finalmente due are, e dopo due colonne. I cavalli di bronzo antico che adornano la facciata di san Marco in Venezia furono levati di sopra dalle *carceri* di questo *ippodromo*.

* IPPOGRIFO — (Hippogryphus-Hyppogriphe-Greifpferd) — Animale biforme, la cui parte anteriore è di aquila con le ali; la posteriore è di cavallo: figura usata alcuna volta dagli antichi ne' fregi.

* IPSOMETRIA — (Hypsometria-Hypsométrie) — Arte di misurare per via di istrumenti ottici le altezze e le profondità — BON.

* IPSOMETRICO — Agg. di nuovo metodo di misurare le altezze e le profondità introdotto da *Humboldt* — BON.

IRREGOLARE — (Irregularis-Irrégulier-Unregelmässig) — Con questo aggiunto viene in generale indicata qualunque opera che sia stata eseguita o senza regola, od in opposizione alle regole.

In architettura si dà più spesso questa denominazione al genere delle opere ed al gusto con cui sono state prodotte. Ora questo gusto può manifestarsi per mancanza di regole o per false regole. Il *gusto irregolare* pertanto sarà quello che professano certi paesi, certi secoli, certi artisti che non riconoscono per regola che il caso e la fantasia; sarà quello inoltre che non riconosce per regole che le norme di una pratica straniera ad ogni calcolo, ad ogni legge della ragione.

All'opposto del significato attribuito alla parola *irregolare*, si dovrà ammettere che vi può essere un *gusto regolare*, vale a dire che da una parte riconosce alcune regole, e d'altra parte non riconosce come tali che quelle fondate sulla scienza e sullo studio della natura.

Quando ci facciamo ad esaminare lo stato passato e presente delle belle arti, presso tutti i popoli dell'antichità, e presso tutte le nazioni oggi esistenti e conosciute, siamo costretti a convenire che il maggior numero non ha conosciuto e non conosce altro gusto che quello da noi chiamato *irregolare*, o per la ignoranza di tutte le regole, o per la pratica sragionata delle tradizioni che dispensano dalle medesime.

Considerando adunque che il gusto *irregolare* ha sempre regnato e regna tuttora in molte regioni di tal maniera che se in questa materia si calcolassero i voti, vi sarebbe per esso il suffragio del maggior numero, non deve recar maraviglia che molti spiriti o abbiano adottato intorno a ciò l'opinione di un indifferente scetticismo, od abbiano conchiuso in favore del gusto *irregolare* e della libertà di non osservare le regole.

Il giudizio di preminenza, fondato sulla pluralità de' suffragi, si avvalora viemaggiormente presso la comune, dall'idea che il gusto *irregolare* è generalmente quello dell'istinto. Dal che sono indotti a conchiudere, che essendo l'istinto, in tutto ciò che riguarda la parte per così dire animale dell'uomo, un impulso della natura, ed esercitando quest'impulso più o meno il suo dominio sul giudizio di molte cose che derivano in ultima analisi dalle facoltà morali, dall'intelligenza e dal gusto, può il gusto stesso riguardarsi altresì come emanato dalla natura, non essendo basato che sull'istinto.

Così vanno costoro invocando l'appoggio della natura in favore del *gusto irregolare*, perchè, come dicono, esso è altresì l'effetto di cause naturali, ed il risultamento in certa maniera annesso alla organizzazione dell'uomo in quasi tutti i paesi.

Per distruggere l'appoggio di cui vanno in cerca ne' motivi e nelle idee di *natura* e *naturale*, basta una semplice comparazione. Il *vizio* e la *virtù* non si contrastano anch'essi, ed in un modo assai disuguale, le inclinazioni che ravvisiamo negli uomini? Si dirà egli dunque che il vizio non ha nulla di riprovevole, perchè risulta dalla natura? E dovremo conchiudere che, essendo la maggior parte degli uomini viziosi, la maggioranza de' suffragi debba far preferire il vizio alla virtù? Un egual paragone ha luogo pur anche fra l'ignoranza ed il sapere. L'ignoranza non meno che il vizio si appoggiano anch'essi all'istinto naturale. Ma chi oserebbe invocare l'autorità di questo in favore dell'ignoranza?

Lo stesso è adunque di quella facoltà morale che si chiama *gusto*. Vi debb'essere un gusto rozzo e depravato, ed un gusto civile e perfezionato. Che monta in questa controversia la ragione del numero e della pluralità de' suffragi in favore del *gusto irregolare?* Non vedesi in ogni paese, in ogni secolo, il numero degli ignoranti in qualunque ramo di cognizioni, o quello dei pseudo-sapienti prevalere di gran lunga su quello degli uomini dotti? Chi per altro ha mai preteso che la maggioranza delle opinioni debba in questo genere dettare la legge? Altrettanto diremo dell'esercizio di ogni arte che esige studj speciali ed una particolare cultura.

Ma ciò che avviene in ogni paese, dove il maggior numero si trova, per cause generali o particolari, escluso dal diritto di pronunciare sul merito delle opere scientifiche od artistiche, e dove il suo voto, al tribunale del semplice buon senso, non potrebb'essere ammesso, vediamo che dovrà egualmente avvenire d'un gran numero di popoli rimasti come in uno stato d'infanzia intorno a ciò che costituisce lo stato delle scienze e delle arti. Perciò a nulla qui giova il numero. Dieci nazioni ignoranti non hanno maggior diritto d'essere contrarie ad uno solo istruito, che i nove decimi della popolazione di un paese all'altro decimo che sia stato perfezionato dalla istruzione.

Così essendo, la prima domanda dev'essere quella di sapere se i popoli, presso i quali regna ed ha sempre regnato il *gusto irregolare* o straniero alle regole della natura, abbiano in tutti gli altri generi di dottrina e di cultura meno soggetti a contestazioni, lo spirito così esercitato, le cognizioni così estese e perfezionate, come hanno i popoli che professano il gusto contrario, quello cioè che si fonda sui principj della natura. La seconda domanda è di sapere se presso questi popoli, l'esercizio del *gusto irregolare* risulti da una vera scelta, da un discernimento illuminato, o semplicemente dall'impulso dell'istinto, e dall'effetto di una cieca pratica.

A noi però sembra che queste domande portino con sè una decisiva risposta. Chi non vede a prima giunta come, non ostante lo stato d'incivilimento antichissimo de' popoli dell'Asia, il loro spirito e le loro cognizioni sono ben distanti dal punto, a cui è pervenuta nelle scienze fisiche e morali la maggior parte delle nazioni più moderne d'Europa? Ora qual è lo stato delle loro arti? Lo stato stazionario della pratica e dell'istinto. Ma questo stato è precisamente il contrario di quello che richiede lo spirito di osservazione, che è il principio d'ogni perfezionamento delle facoltà umane. Là ove regna la sola pratica, gli artisti non fanno e non possono far nulla col mezzo di una scelta libera e ragionata. Dove non v'ha libertà di ragionare o di scegliere, tutto rimane subordinato all'istinto. E tale è la vera definizione del *gusto irregolare*.

ISIDORO DI MILETO — (Isidore de Milet) — Questo architetto fu compagno di Antemo nella costruzione di Santa Sofia, e di parecchi altri edificj che Giustiniano fece innalzare non solamente in Costantinopoli, ma ben anche in diverse altre parti de'suoi Stati.

Questo principe, avendo riconquistato alcune provincie dell'impero d'Occidente, vi spedì parecchi architetti sì per ristaurare gli edificj pubblici che erano stati danneggiati, come anche per innalzarne di nuovi. Vegezio riferisce che il numero degli architetti impiegati in quell'occasione da Giustiniano oltrepassò i cinquecento. *Isidoro di Mileto*, di cui facciamo menzione, ebbe un nipote che nacque in Costantinopoli, e fu perciò soprannominato di *Bisanzio*.

ISIDORO DI BISANZIO — (Isidore de Byzance) — Si dedicò, come suo zio, all'architettura, e fu impiegato, quantunque giovanissimo, insieme con un altro artista della sua età, per nome Giovanni di Mileto, nella costruzione della città di Zenobia nella Siria. Ambedue si acquistarono in questi lavori una tale riputazione che furono tenuti i più valenti architetti del loro tempo.

ISOLA — (Insula-Isle o ile-Insel) — Chiamasi così, in una città, quella lingua di terra formata da diverse correnti, o dal ritiro delle acque, la quale comunica col rimanente della città per mezzo di ponti o di terrati. Tale si è in Roma l'*isola* Tiberina, ed in Parigi l'*isola* san Luigi o l'*isola* Nostra Donna.

Si dà pur anche questo nome a un aggregato di case insieme unite, e formanti come un quartiere separato in una città.

ISOLAMENTO — (Isolement) — Dicesi dello stato di un corpo, di un oggetto qualunque staccato dagli altri.

In una fabbrica, secondo le leggi dell'arte di edificare, vi sono molte parti che devono essere costruite in uno stato d'*isolamento* dai muri divisorj. Sonovi delle officine, delle fornaci che non devono essere fabbricate che in luoghi isolati e separati da ogni altro fabbricato.

ISOLATO — (Isolé) — Si fa uso di questo vocabolo per indicare ogni corpo staccato, e che non sia in contatto con altri. Dicesi *isolata* una statua, per indicare una figura che non è aggruppata con altre, od una figura non addossata ad un muro nè collocata in una nicchia. Chiamasi colonna *isolata* quella che non è accoppiata, o che sorge qual monumento nel mezzo di una piazza.

La maggior parte degli edificj essendo attigui gli uni agli altri nelle contrade e nelle piazze, di cui son composte le città, sonovi in generale pochi fabbricati *isolati*. Quest'è un privilegio per lo più delle chiese, le quali, per quanto è possibile, non devono essere in contatto colle abitazioni particolari, e similmente può dirsi de' palazzi reali, o de'pubblici stabilimenti, che importa sieno *isolati* nelle piazze o nelle contrade cui si trovano contigui.

* ISOMETRE — Erano così dette dai greci le statue di grandezza naturale.

ISPETTORE — (Inspector-Aufscher-Oberinspector) — Si dà questo nome nella esecuzione o amministrazione delle fabbriche e de' lavori pubblici all'individuo incaricato di sorvegliare alla costruzione d'un edificio, ad un'impresa qualunque. Il suo impiego è d'ispezionare la qualità non meno che la quantità de' materiali, di invigilare perchè sieno messi in opera nella misura e secondo le forme determinate dalla pianta e dalla perizia, e di procurare che tutto venga eseguito conforme ai progetti, alle leggi sui fabbricati ed alle regole dell'arte.

A considerare il nome d'*ispettore* nell'ordinario suo significato, può dirsi che non v'ha nessun lavoro meccanico, il quale non abbia un *ispettore*, perocchè qual opera non esige una specie di controllo per parte di quelli che hanno interesse che venga bene eseguita? Nondimeno l'impiego di *ispettore* non acquista una certa importanza se non nelle imprese pubbliche, come nelle *fabbriche regie*, *fabbriche civili* ecc.; e nella organizzazione amministrativa di questi lavori, il posto d'*ispettore* è uno de' gradini che conducono alla direzione generale.

* ISTORIA — Appresso gli artefici pigliasi per quella invenzione espressa in pittura ed in scultura, la quale rappresenti qualche fatto o vero, o finto, o storico, o poetico, o misto — BALD.

* ISTORIARE — Dipingere istorie — BALD.

* ISTORIATO — Da istoriare.

ISTRUMENTO o STRUMENTO — (Instrumentum-Instrument-Werkzeug) — Nel linguaggio delle arti suol farsi una distinzione da *istrumento* ad *arnese* od *ordigno*. La parola *arnese* importa l'idea di un lavoro più particolarmente meccanico, e si appropria allo scavo de' materiali. Quella d'*istrumento* ha qualche cosa di più nobile, ed indica operazioni di un ordine più elevato.

Quindi, per non uscire dalla sfera dell'architettura, chiameremo *arnese* od *ordigno* ciò che serve a tagliare le pietre, a ridurle, a manipolare il gesso e gl'intonachi; e quindi gli *arnesi* del tagliapietre o del muratore; e si chiameranno *istrumenti* il compasso, il regolo, la squadra, ed in generale tutto ciò che serve a rilevar piante, a far disegni d'architettura.

ISTRUMENTI DA SAGRIFICIO — (Instrumens de sacrifice) — Molti usi dell'antichità sono stati espressi ne' monumenti per mezzo di figure divenute una imitazione positiva degli oggetti usuali che entravano nelle pratiche religiose. Queste figure sono passate a servire di ornato nell'architettura moderna, e non sono più che simboli generali e figure allegoriche, il cui significato viene facilmente compreso da ognuno.

Abbiamo già veduto, in parecchi articoli di questo Dizionario (V. BUCRANIO, FESTONI, GHIRLANDA) che tutti gli oggetti che riferivansi, dagli antichi, all'uso dei sagrificj e alla immolazione delle vittime erano divenuti, nell'ornato moderno, altrettanti emblemi consacrati per caratterizzare i monumenti religiosi.

Su varj fregi antichi trovansi scolpiti *istrumenti da sagrificio*, come vasi, patere, simpuli, coltelli, aspersorj ecc. Questi emblemi sono stati riprodotti nel modo stesso negli edificj moderni, ed occupano ordinariamente quello spazio del fregio dorico detto *metopa*.

ITALICA — Antica città della Spagna, che fu culla degl' imperatori Trajano ed Adriano. Essa era situata nella Beotica, oggi Andalusia.

Sonosi trovati in questa città alcuni avanzi di opere antiche, tra le quali due statue colossali, ed un musaico rappresentante le corse del circo nel mezzo, e tutto all'intorno dei medaglioni con teste di Medusa. Questo musaico è stato inciso ed illustrato da Alessandro de Laborde, in una sua grand'opera, stampata a Madrid nel 1806.

ITTINO — Architetto — V. ICTINO.

JUVARA (FILIPPO) — Nato in Messina nel 1685, e morto nel 1735.

Apparteneva ad un'antica, ma povera famiglia. Si dedicò per tempo al disegno ed all'architettura; il gusto per le belle arti non era straniero nella sua famiglia, perocchè uno de' suoi fratelli coltivava la scultura. *Filippo*, senza rinunciare a' suoi primi studj, avea pigliato l'abito ecclesiastico, risoluto di andare a Roma per tentare la fortuna in una delle due carriere.

L'amore dell'architettura non poteva che ridestarsi fortemente in lui trovandosi in mezzo ad una città che ne racchiude i più bei modelli. Entrò nella scuola di Carlo Fontana, e gli fece vedere, tra gli altri saggi del suo ingegno, il disegno di un palazzo che aveva concepito secondo le idee che si era formato della magnificenza conveniente a questo genere di edificj. Avendolo il Fontana esaminato, glielo restituì dicendo: *Dimenticate tutto quello che avete finora imparato, se volete rimanere alla mia scuola.* Il Fontana fece copiare al suo nuovo allievo il palazzo Farnese, ed alcuni altri palagi di uno stile semplice e nobile ad un tempo, raccomandandogli ognora la semplicità.

Il *Juvara* aveva bisogno delle lezioni di un tanto maestro; egli era pieno di fuoco, e sembrava inclinato a dare in quel gusto manierato e contorto che spesso fu tenuto per genio: si diede senza tregua allo studio, ma questo non è sempre un mezzo di far fortuna. La povertà lo avrebbe costretto in breve ad interrompere i suoi lavori, se un suo concittadino, maestro di camera del cardinale Ottoboni, non lo avesse fatto conoscere a quel prelato, che procurò al giovine artista i mezzi per isviluppare, sebbene in piccolo, il proprio ingegno, il quale altro non attendeva che favorevoli occasioni.

Il duca di Savoja, divenuto re di Sicilia, chiamò il *Juvara* a Messina, ove lo incaricò di costruirgli un palazzo sul porto di quella città. Il disegno del *Juvara* piacque tanto al principe, che lo nominò suo primo architetto, collo stipendio di 3300 lire all'anno. Poco dopo lo menò seco a Torino, ed in seguito gli diede l'abbazia di Selve, la cui rendita ascendeva a più di 5000 lire.

Don Filippo *Juvara* innalzò in Torino, per ordine della regina, la facciata della chiesa dei Carmelitani sulla piazza di san Carlo. Questa facciata, è secondo il gusto del tempo, a due ordini, l'uno sovrapposto all'altro, e vi si trovano mensole, risalti e frontispizj spezzati.

Il *Juvara* è uno di quegli architetti che hanno di più contribuito all'abbellimento di Torino. Questa città vanta un gran numero di opere da lui eseguite, come lo scalone del palazzo municipale, la chiesa del monte Carmelo, la cappella reale della casa de' cacciatori, le scuderie, la galleria e l'aranciera di detto palazzo. Il palazzo di Stupinigi, destinato a servir di riposo nella caccia, fu interamente da lui edificato: v' ha in esso un salone di singolare invenzione, il quale corrisponde a quattro appartamenti disposti sopra una pianta in croce pei principi, con fabbricati laterali pei signori della casa, gli officiali della caccia ed i bracchieri a cavallo. Questa composizione, secondo il marchese Maffei, colle sue distribuzioni non presenta nè difetti, nè bizzarrie, anzi è da ammirarsi l'invenzione, l'arte di adattare al soggetto la cognizione de' buoni principj, da cui il *Juvara*, egli dice, non si è mai discostato.

Non taceremo che il Maffei, paragonando lo stile ed il gusto del *Juvara* collo stile ed il gusto del Borromini e de' suoi seguaci, ha trovato irreprensibile le composizioni del nostro architetto: tutto però dipende dai punti di confronto. Il *Juvara* fu lontanissimo dalla bizzarria della scuola che l'avea preceduto; ma non pare che il suo gusto nelle piante, e negli alzati, come anche nella decorazione, abbia tutto quel merito, che vi riconobbe il Maffei.

Per ben giudicare il *Juvara*, bisogna confrontare il suo stile e la sua maniera col più bello, e senza contraddizione, col più famoso de'suoi monumenti, la chiesa cioè della *Superga*, di cui ha pubblicato i disegni ed una nuova descrizione il Paroletti nel 1808. Le più favorevoli circostanze concorsero a dar rinomanza a questo edificio, e la sola di lui situazione, da cui trae il nome, vi aggiunse un' importanza maggiore.

Il nome di *Superga* è stato dato ad una montagna, che trovasi ad una lega e mezzo da Torino, perchè, dicesi, questo luogo è sul dosso delle montagne, *super terga montium* (Denina). La chiesa ed il monastero che vi sono uniti, scorgonsi da tutti i dintorni della capitale. Su questo punto elevato Vittorio Amedeo ed il principe Eugenio concertarono il piano di difesa di Torino, assediato dai francesi nel 1760. Vittorio Amedeo fece voto di innalzare a Dio in argomento di gratitudine un tempio magnifico su quella prominenza, qualora l'attacco da lui premeditato sortisse un felice successo, e la sua armata costringesse i francesi a levare l'assedio. Egli ottenne in fatti la vittoria: Torino fu liberata, come tutto il Piemonte, ed il principe volle compire il suo voto. L'edificio per altro non venne cominciato che nel 1715 e terminato nel 1731 per le cure del *Juvara*.

Questi adunque formò un disegno per riunire alla chiesa votiva una casa di congregazione pel servizio del tempio, e capace pur anche di contenere un seminario. Questo disegno merita i maggiori elogi; esso comprende un insieme di circa 500 piedi di lunghezza, sopra 300 di larghezza, e forma un quadrato lungo, regolare e simmetrico in tutte le sue parti. Il fabbricato del monastero è con molta abilità collegato alla chiesa; l'interno offre un magnifico cortile di 150 piedi di lunghezza, a due ordini di portici l'uno sovrapposto all'altro, con intorno dei corpi di fabbricati; il tutto circondato da un muro che va a riunirsi al recinto, che è praticato intorno ed in prospetto alla chiesa.

Ma l'oggetto più ragguardevole ed imponente di questa composizione è la chiesa e la cupola da cui è sormontata.

La chiesa si manifesta al di fuori per un semicerchio; un poligono inscritto in questo semicerchio ne forma l'interno, che è accompagnato da cappelle con isfondo; e sopra tutti i punti del semicerchio esterno e del poligono interno s'innalza una cupola rotonda, la cui altezza nell'interno è di 150 piedi; e nell'esterno di 165, e colla lanterna di quasi 200 piedi. Il suo diametro interno ha 56 piedi; l'esterno ne ha 80.

La facciata della chiesa si compone di un peristilio isolato nel dinanzi della parte circolare, che, così divisa, forma da ogni parte un quarto di cerchio in isporto, che va ad agguagliarsi con un corpo di dietro sul quale, dall'uno e dall'altro lato, sorge un campanile pressochè fino all'altezza della cupola.

Il peristilio, di cui si è parlato, ha quattro colonne di faccia sopra tre di profondità; l' intercolonnio del mezzo, tanto nella faccia anteriore che in quelle laterali, ha una larghezza che è il doppio della larghezza delle altre; lo che produrrebbe in questa disposizione una grave irregolarità se lo stile della composizione generale fosse più severo. Ma il gusto allora predominante permetteva di scherzare coi principj della simmetria e della uniformità Si cercavano le difficoltà nella combinazione delle piante; un tutto semplice reputavasi una mancanza di genio, e quindi dobbiamo saper grado al *Juvara* di essere stato moderato in questo genere.

Dobbiamo pur riconoscere che la sua cupola, tanto nella massa esterna che nella interna sua decorazione, è molto più saggia che non era da aspettarsi da quella maniera che torturava allora gl'ingegni per cercar di fare o dire, non meglio, ma diversamente dagli altri. La curva della cupola e la disposizione del suo tamburo la rendono una delle migliori opere che si abbiano in questo genere. La solidità vi è riunita ad un partito semplice, che non è senza eleganza. La vòlta interna è ornata di cassettoni di buon gusto. L'arte della costruzione vi può rinvenire ottime lezioni, di cui ha approfittato nelle opere posteriori.

Lo stile generale della decorazione di tutta questa

architettura è guasto da minuterie viziose, da ornamenti superflui che la moda aveva messo in voga a que' giorni: risalti inutili, frontoni spezzati, forme bastarde riscontransi nelle porte, nelle finestre e negli alzati sì dell'interno che dell'esterno.

Nullameno vi sono tanti pregi architettonici, uno solo de' quali basta a cancellare od a far perdonare gli errori surriferiti, che tutti con voto unanime ravvisano nel monumento della *Superga* un effetto pittoresco, un insieme armonioso, una bella pianta, ed una somma perizia di costruzione.

Non faremo qui parola della magnificenza dei marmi impiegati nelle colonne, nei pavimenti ed in tutte le parti di quest'edificio. Non abbiamo neppur preteso di descriverlo, ma solo di fissare l'attenzione sull'opera più grandiosa del *Juvara*, e più acconcia a dare un'idea del suo ingegno e dell'indole del suo gusto.

La sua fama non era solo ristretta in Torino. Ogni anno il *Juvara* andava a passare in Roma la stagione dell'inverno, durante la quale i lavori rimanevano interrotti nel Piemonte. Roma fu sempre da lui prediletta, e avrebbe desiderato alcuna commissione per istabilirvi la sua dimora.

Allorchè trovavasi il *Juvara* in quella città, il re di Portogallo pregò istantemente il re di Sardegna di permettere che quell'architetto si recasse con lui a Lisbona. Si racconta che, disponendosi il *Juvara* alla partenza, ed avendo apparecchiata la valigia, il provinciale dei Minimi di s. Francesco venne a chiedergli il disegno della gradinata da molto tempo promesso per la salita del convento della Trinità del Monte. Il *Juvara*, ch'era sulle mosse, prese una penna e improvvisò all'istante un disegno, che se fosse stato eseguito, avrebbe di gran lunga superato quello di Francesco de Sanctis, che fu adottato. Tali sono purtroppo i cambiamenti del gusto presso i moderni, che la sorte entra bene spesso nel merito degli edificj. Quanti artisti, al cui ingegno null'altro mancò che una direzione migliore! Quanti monumenti non fanno desiderare che fossero stati o ideati o eseguiti in altri tempi!

Il *Juvara*, durante il suo soggiorno in Lisbona, diede i disegni della chiesa patriarcale e di un palazzo pel re. La magnificenza di questi edificj andò del pari con quella del re, che lo nominò cavaliere dell'ordine del Cristo, con una pensione di 15,000 lire, oltre a moltissimi regali.

Prima di restituirsi a Torino, fece una gita a Londra ed a Parigi. Tornato nel Piemonte, fu tosto chiamato a Mantova per innalzare la cupola di sant'Andrea, ed a Milano per erigere la facciata della famosa chiesa di sant'Ambrogio.

Poche sono le case particolari architettate dal *Juvara*; forse perchè distolto da questi lavori colle grandi imprese che lo tennero occupato; e fors'anche perchè abituato a fabbriche sontuose, difficilmente i privati s'inducevano a prevalersi di un ingegno, che non poneva limite nelle spese. Per altro fabbricò in Torino un palazzo pel conte Birago di Borgo, luogotenente generale, che viene citato come un modello in fatto di distribuzione e di gusto.

Essendosi abbruciato a Madrid il palazzo reale, il re di Spagna ricorse tosto al *Juvara*, il quale corrispose all'invito di quel monarca. Ma nell'atto che stava ponendo in netto i suoi disegni, fu sorpreso da una violenta febbre, che lo condusse al sepolcro nell'età di cinquant'anni. Era il *Juvara* di carattere allegro, amante del piacere, ameno in società; ma economo oltre il dovere, per non dire avaro.

K

KATABLEMATA — Parola greca, la quale propriamente significa tenda, e per estensione tutto ciò che si lascia pendere dall'alto al basso.

Polluce nel suo *Onomastico* dà questa denominazione a tele e tramezzi di tavole riunite, su cui rappresentavansi montagne, fiumi, mari ed altre simili cose. Se ne faceva uso ne' teatri degli antichi per eseguire i cambiamenti di scena o di decorazione. Col mezzo di certe macchine si facevano questi venire innanzi o calar sul teatro; indi si levavano per dar luogo ad altre decorazioni.

KERAUNOSCOPEION. — V. Ceraunoscopio.

KIOSCO — V. Chiosco.

* KNOBELSDORF (Giovanni Giorgio Venceslao, barone di), architetto, nacque nel 1697; fatto capitano al servizio della Prussia, si licenziò nel 1730 per dedicarsi alla pittura ed all'architettura, e viaggiò in Francia ed in Italia, quindi si recò da Federico II allora principe ereditario, gl'inspirò il gusto delle arti e fu da lui nominato più tardi sopra-intendente di tutte le fabbriche reali e consigliere di finanza. Egli morì nel 1753 a Berlino. Fra le molte fabbriche da lui dirette, resta come monumento della sua gloria il castello di Sans-souci; il giardino degli animali a Berlino fu da lui posto in ordine magnificamente all'avvenire al trono di Federico II. Restano di lui alcuni buoni ritratti e paesaggi; e di lui si disse che ove si volesse dipingere il Senno personificato si copiasse *Knobelsdorf*; il medesimo Federico II ne scrisse l'elogio funebre. — BON.

L

LABERINTO o LABIRINTO — (Labyrinthus-Labyrinthe-Labyrinth) — Questo nome è greco, ma d'origine egiziana. Non sappiamo che cosa significasse in quest'ultima lingua; perchè può essere benissimo che il nome dato al monumento che appellasi *labirinto* non abbia in Egitto espressa l'idea, che indica oggigiorno, quella cioè di una distribuzione di andiri-

vieni, di uscite, di viali moltiplicati ad oggetto di far smarrire la via alle persone che vi entrano senza guida.

Il *labirinto* d'Egitto fu costrutto, è vero, in questo modo e con siffatta mira; ma ebbe senza dubbio una destinazione più importante. Può darsi che questo edificio fosse il capo-luogo politico e religioso delle prefetture dell'Egitto. Può darsi che contenesse, in altrettanti fabbricati o corpi separati e riuniti fra loro, gli archivj, i misterj ed i riti segreti di quella aggregazione di parti che ne formarono l'antico reame; e siccome il segreto fu il principio di tutte le sue istituzioni, così è probabile che abbiasi voluto racchiudere le nozioni primitive di queste istituzioni in un locale reso impenetrabile alla volgare curiosità dal timore, entrando in esso, di non più rinvenirne l'uscita.

Il *labirinto* d'Egitto è stato descritto da parecchi scrittori dell'antichità, cioè da Erodoto, Diodoro di Sicilia, Strabone, Pomponio Mela, e Plinio. Convien distinguere fra i citati scrittori quelli che hanno veduto il monumento da quelli che non han fatto che copiare o fors'anche svisare le descrizioni degli altri. Di questi cinque autori, i tre primi soltanto hanno visitato il *labirinto*. Erodoto e Strabone ne hanno veduto e descritto l'interno (almeno nella prima parte). Diodoro di Sicilia sembra essersi fermato alla porta, giacchè non ne descrisse che l'esterno. Pomponio Mela non fa che tradurre Erodoto. La descrizione poi di Plinio è così vaga che non può formarsene una giusta idea: essa contiene delle particolarità meravigliose che sembrano dettate dall'ammirazione de'viaggiatori, i quali si accontentarono dei racconti e delle ipotesi propagate dalla credulità.

Nessuna maraviglia pertanto che un edificio destinato ad essere un mistero sia rimasto un enigma per la posterità.

Crediamo affatto inutile all'architetto moderno, non meno che all'arte, l'entrare ne' particolari, probabilmente apocrifi, di queste grandiose costruzioni, di cui non esistono più tracce, e le cui masse, non meno che i particolari, non furono, quanto al gusto, se non una ripetizione uniforme di tutto quanto ci presentano gli avanzi dell'arte di edificare degli egiziani.

Plinio, sul principio dell'articolo contenente la descrizione del *labirinto*, fatta secondo i racconti o le relazioni probabilmente inesatte di diversi autori, non lascia di comunicarci alcune opinioni molto preziose e sulla destinazione di questo grandioso edificio, e sul genere di complicazione, che fu il mezzo di rendere inaccessibile ciò che si volle nascondere alla comune degli uomini.

Gli autori, dice egli, spiegarono diversamente l'oggetto di una tale costruzione. Demotele ne fa un palazzo, e pretende fosse quello di Moterade. Licea lo crede il sepolcro di Meri; parecchi altri vi scorgono un edificio consacrato al Sole, ed è questa, soggiugne Plinio, l'opinione più generale.

Non v'ha in fatti che la religione che possa far intraprendere opere consimili; e ciò che vi ha di più probabile intorno al *labirinto*, si è che tale edificio fu il capo d'opera della religione del paese, ed il punto centrale ove si riunivano i riti diversi delle differenti prefetture dell'Egitto.

Ogni tempio dell'Egitto celava, nel fondo d'un santuario oscuro e misterioso, l'oggetto d'un culto particolare, ed i soli sacerdoti avevano accesso nel *secos* o santuario. Era dunque naturalissimo che la riunione di tutti quei culti in uno stesso recinto fosse posta sotto la salvaguardia d'un mistero ancor più impenetrabile; e da ciò i mezzi ideati per rendere inaccessibili a tutti, fuorchè agl'iniziati, le vie che conducevano a ciascuna delle sale corrispondenti alle dodici divisioni primitive dell'Egitto.

Plinio ci fa inoltre sapere di qual natura erano quegli andirivieni per cui faceva d'uopo passare, e come fosse impossibile il venirne a capo senza alcuna guida. Eravi, secondo lui, una combinazione inestricabile di vie che s'incrociavano in tutti i sensi; ma, aggiugne egli, queste circonvoluzioni non somigliano alle sinuosità che veggonsi rappresentate negli scomparti dei pavimenti, nè a giuochi fanciulleschi, ove, sopra una stretta fettuccia, si possono fare migliaja di passi. Nel *labirinto* la difficoltà di incontrarsi proviene dalla moltiplicità delle porte e delle uscite a bella posta praticate per ingannarci, e farci incessantemente ritornare sulle prime orme.

Le ricerche de' viaggiatori moderni non hanno fatto conoscere nulla di quanto può appartenere agli avanzi di sì prodigioso edificio.

Pare che, tanto nella sua destinazione, quanto in alcune parti della sua disposizione, il detto *labirinto* fosse stato imitato da quello dell'isola di Creta; ma Plinio ci assicura che appena ne era stata riprodotta la centesima parte; lo che mostra, che il *labirinto* di Creta, sia per l'estensione della pianta, sia per la moltiplicità delle vie, delle sale e de' locali d'ogni genere, come per l'importanza del fabbricato, non poteva essere paragonato a quello dell'Egitto. Dedalo non ne avea copiato che quella complicazione di giravolte, che tendeva ad ingannare colui che, senza un filo e senza una guida, avesse avuta l'imprudenza di penetrarvi. Secondo alcuni autori, non era questo che una vasta caverna sinuosa, avente moltissimi giri, per cui rendevasi difficilissima l'uscita. Il detto *labirinto* era situato presso la città di Gnosso. Però Tournefort e Pococke non hanno trovato nulla di simile in que' dintorni; solo presso Gortina hanno scoperto una grotta spaziosa, da loro creduta il *labirinto*; la quale opinione è priva di fondamento. Checchè ne sia, il *labirinto* è riportato sulle medaglie di Gnosso. Sgraziatamente le rappresentazioni degli edificj sulle medaglie non ne danno che una idea sì generale e superficiale, che poco possiam dedurre di positivo. Tuttavia questo leggiero schizzo mostra diversi giri quadrati, donde risulta che, paragonando tale indicazione colle descrizioni dei

labirinti d'Egitto, il tipo di sì fatto monumento è facile a ritrovarsi, combinando sopra una data superficie delle vie paralelle interseeate da stanze e da uscite affatto conformi, e tutte segregate le une dalle altre in direzioni diverse.

Plinio fa menzione di un terzo *labirinto* ehe esisteva nell'isola di Lenno, e di un quarto in Italia. Tutti, egli diee, erano a vôlta in pietre liscie . . . . . Quello di Lenno, aggiugne, non aveva cosa aleuna che lo distinguesse dai precedenti, tranne la bellezza e la singolarità di centocinquanta colonne che erano state lavorate al tornio, sovra perni sì bene disposti, ehe l'azione d'un solo ragazzo bastava per farle girare. Gli architetti di tale edificio furono Smillide, Reco e Teodoro. Quest'ultimo era nativo dell'isola stessa di Lenno. E a notarsi, continua egli, ehe ne sussiste ancora qualche vestigio, mentre nulla più avanza di quelli di Creta e d'Italia.

Rispetto a quest'ultimo, ometteremo tanto più volentieri di riferirne la descrizione, in quanto ehe lo stesso Plinio, dopo aver detto ch'era stato costruito da Porsenna, re dell'Etruria, per servirgli di sepolcro, non volle prendersi l'incarico di descriverlo, sembrandogli estremamente favoloso quanto narravasi di tale edificio; per cui si aceontentò di riferire le parole di Varrone. Tale racconto è ricavato da ciò, che il nostro autore chiamava *Favole Etrusche.*

Pare, come ognun vede, che molto siavi da ridire sul numero di siffatti monumenti, i quali, per la maggior parte, non esistettero che nella immaginazione de' popoli, od altro non furono ehe caverne, sotterranei, o scavi, a cui si volle, come anche a'dì nostri, dare il nome di *labirinto.* Per ciò, secondo Strabone, veggonsi, vieino a Nauplia nell'Argolide, delle caverne in cui eravi un *labirinto* denominato *Ciclopea.*

Lo scavo delle miniere, producendo sotto terra una quantità di sentieri, di uscite e di eavità che sembrano formare delle sale, ha potuto dar luogo anticamente a denominazioni che richiamarono il nome di *labirinto*, e ne fecero quindi supporre l'impiego. Ed è così ehe anehe al presente presso la città d'Agrigento in Sieilia, si dà il nome di *Labirinto di Dedalo* a condotti sotterranei che un tempo formarono una segreta eomunicazione colla rocca della città, e doveva essere di grande utilità in tempo di guerra.

Chiamansi *labirinto*, nell'ornato, eerti piccioli quadrati alternativi formati da linee incrociate ed intrecciate, ehe trovansi frequentemente sui vasi greci dipinti, come pure sul lembo dei vestimenti delle figure che vi sono delineate. Queste linee così intreeciate somigliano ai quadrati delle medaglie di Gnosso in Creta. Non eonviene però confondere questi intreeeiamenti con quelli che si ehiamano *meandri.*

Si dà pure il nome di *labirinto* a certi scomparti di superfieie formati da piattebande di marmo a differenti colori, i quali, colle loro circonvoluzioni, imitano la pianta di un *labirinto.* Se ne veggono nei pavimenti di parecchie antiche chiese.

Il vocabolo *labirinto* è ora riservato ad esprimere, nell'ordine morale, un soggetto impossibile ad essere spiegato, un affare imbrogliatissimo, un disegno difficile ad eseguirsi. E dicesi allora per metafora, esso è un *labirinto.*

In fatto d'arte si dà pure questo nome ad una disposizione di viali, di piantagioni, o di muraglie ehe si praticano ne' grandi parchi e nei giardini, con aperture od uscite talmente somiglianti, ehe, quando uno vi è entrato, gli accade di far molto cammino prima di trovare l'uscita. Viene citato qual modello di questa sorta di scherzo il *labirinto* eseguito da Le-Nôtre nei giardini di Versaglia, il quale è ornato di fontane, ciascuna delle quali rappresenta una favola d'Esopo.

LABORATORIO — (Ergasterium-Laboratoire-Laboratorium) — Signifiea una stanza, un locale destinato al lavoro. Chiamansi per lo più con questo nome i locali dedicati alle operazioni chimiche o farmaceutiche, i quali devono avere dei fornelli od altri accessorj proprj a tali operazioni.

Nulla per altro impedisce ehe diasi altresì questo nome ai gabinetti di studio, o luoghi destinati all'esercizio delle arti del disegno. Tuttavia l'uso, che nelle lingue perpetua ecrte denominazioni, delle quali col progresso delle idee si viene a eonoseere l'improprietà, ha conservato il vocabolo *officina* (atelier) per indicare il *laboratorio* dell'artista, quantunque questo vocabolo venga specialmente assegnato ai lavori meccanici o industriosi.

LACCA — (Laque) — Nome che si dà a parecchie sostanze e produzioni coloranti resinose, ma particolarmente a quella bella vernice nera o rossa, che i Chinesi compongono coll'umore che traggono dall'albero detto *della vernice*, e da altri alberi e delle quali si servono per coprire mobili, vassoj, impiallacciature di stanze, i quali divengono più o meno preziosi secondo la finezza ed il lustro della vernice.

Abbiamo fatto menzione di queste produzioni dell'industria chinese, perchè non pochi amatori delle cose straniere hanno impiegato delle lastre di *lacca* della China ne' soffitti, de' gabinetti, e ne hanno fatto dei rivestimenti. La villa Albani presso Roma ha una bellissima stanza rivestita in tutta la sua altezza con questa materia.

LACERO — (Lacer) — Architetto che fiorì ai tempi di Trajano.

Una bella inscrizione scolpita sopra un piccolo edifieio, formante parte del famoso ponte antieo d'Alcantara, che si crede essere la *Norma Caesarea* di Tolomeo nella Spagna, ei ha tramandato il nome di *Lacero* quale architetto di tutta quell'opera, dedicata all'imperatore Trajano.

Abbiamo già riferito il testo di detta inscrizione all'articolo Alcantara.

I due versi

Pontem perpetui mansurum in secula mundi
Fecit divina nobilis arte Lacer,

indicano, è vero, che *Lacero* abbia architettato quel monumento. Ma siccome dai versi precedenti rilevasi, ch' egli pure ne abbia fatta la dedica, così è insorto dubbio, che le parole *fecit divina arte*, significhino l'azione propria che appartiene all'architetto, perocchè la parola *fare* si adopera sovente tanto ad indicare colui che fa eseguire, quanto quegli che eseguisce. Al che può rispondersi, che se il vanto di dedicare un monumento è riservato a personaggi di un grado elevato, la storia delle arti prova altresì che l'arte dell'architettura è stata esercitata bene spesso da persone d'una condizione distinta nella società, e che *Lacero* può essere stato uno di quegli uomini, che a pubbliche importanti funzioni sanno accoppiare il gusto, l'ingegno e l'esercizio dell'architettura.

LACONICO — Nome che davasi ad una sala da bagno presso gli antichi — (V. Bagni).

LACRIMATORIO o LAGRIMATORIO — (Lacrimatoire) — Nome che si è dato impropriamente a vasi di terra od a bottigliette di vetro a collo lungo, che trovansi nei sepolcri degli antichi. Non sappiamo qual pregiudizio abbia fatto credere ai primi antiquarj che questi vasetti, particolarmente di vetro, fossero destinati a raccogliere le lagrime dei parenti od amici dei defunti, e delle prefiche.

Oggi però è dimostrato, che questi piccioli vasi erano semplicemente destinati a contenere le essenze odorifere e preziose che si versavano sul rogo. Questi vasi, dopo l'uso sovr'indicato, si deponevano ne' sepolcri cogli estinti, e ciò può servire di spiegazione all'uso così generale di racchiudere de' vasi d' ogni specie ne' sepolcri.

Abbiamo voluto far menzione di questi vasi detti *lagrimatorj* per la ragione che fanno parte spessissimo degli ornamenti od emblemi che si appongono ai cippi mortuarj. Essi per lo più ne adornano le parti laterali; e quantunque sia certo che i medesimi non servirono a contenere le lagrime, l'uso antico di deporli ne' sepolcri giustifica bastantemente l'impiego allegorico che l'architettura o la scultura ne fanno anche a dì nostri ne' monumenti sepolcrali.

LACUNARE o LAQUEARE — (Lacunar, laquear) — Queste due parole, sebbene scritte diversamente, possono avere avuta in latino un'etimologia comune; cioè da *lacus*, *lac*, che naturalmente significa una cavità, una profondità piena di acqua. *Lacus* venne in seguito adoperato ad esprimere molti altri oggetti cavi; ed ecco come s'introdusse la voce *lacunare* in architettura.

Per molto tempo si è tradotta in francese questa parola con quella di *lambris*, il quale non ha e non potrebbe avere lo stesso significato, giacchè non rappresenta la stessa idea.

Che cosa era il *lacunare* nell'architettura antica? Era un vuoto o quello spazio incavato, che lasciavano in un soffitto i travi incrociandosi fra loro. Che in seguito siasi poi dato al tutto il nome della parte, e che *lacunare* abbia potuto significare il soffitto, questo è ciò che pretendono alcuni antiquarj, e che a noi poco importa di esaminare.

Le cavità prodotte ne' soffitti di legname per l' incrociamento dei travi vengono pertanto da noi denominati *cassettoni* (V. questa parola). E difatti queste cavità offrono precisamente l'immagine di una cassa veduta senza coperchio. Abbiamo già osservato, nè qui staremo a ripeterlo, che i cassettoni nell'architettura sono ornati presi, fra molti altri, dal sistema della costruzione in legname.

Il *lacunare* o cassettone ammise, in qualsiasi genere di costruzione, degli ornamenti d'ogni specie, di cui si è favellato alla parola *cassettone*. Non parleremo in quest'articolo che dell'uso frequente presso gli antichi di applicare la doratura a quella parte di soffitto, fatto per lo più di legno, segnatamente ne' tempj.

Lucio Mummio fu, per quanto credesi, il primo ad introdurre l'uso d'indorare i *lacunari*, quando dopo la presa di Corinto fece indorare il soffitto del tempio di Giove Capitolino. Tale magnificenza fu ben presto imitata dai privati nelle loro case. Quindi è che per vantare la semplicità della sua, Orazio diceva non vedersi risplendere nè l'avorio, nè l'oro nei lacunari della sua abitazione. *Non ebur, neque aureum mea renidet in domo lacunar.*

Abbiamo detto, nel principio di quest'articolo, che la parola *laquear* può aver avuta una etimologia comune con quella di *lacunar*. Può anche darsi che provenendo dalla voce *laqueus* che esprimeva la stessa cosa, interpretando *laqueus* per filetto, reticella, sia stato appropriato ai cassettoni dei soffitti o delle vôlte, perchè realmente producevano all'occhio l'effetto di una reticella, o lavoro traforato.

In ogni caso ripetiamo che questi due vocaboli sono stati mal tradotti in francese colla parola *lambris* adoperata da tutti gl'interpreti quando ebbero a spiegare *laquearia ex auro*. I *lambris* dorati possono essere adattati ai muri, agli appoggi de' rivestimenti di cui si adorna l'interno degli appartamenti, e questa locuzione poetica può benissimo convenire agli usi moderni. Ma quando, trovansi le voci *lacunaria aurata*, *laquearia ex auro* negli antichi autori, a noi sembra che debbansi tradurre per *soffitti dorati*, *vôlte ornate d'oro*; quando non occorra far uso di termini tecnici. Quanto all'architetto dovrà sempre tradurle per *cassettoni* ornati di rosoni dorati.

~ (Caisse) — Chiamasi negl' intervalli de' modiglioni del soffitto della cornice corintia, uno sfondo quadrato, che contiene un rosone. Questi sfondi, che diconsi anche cassette, sono di diverse figure negli scomparti delle vôlte e dei soffitti. Dicesi ancora di quella specie di sfondi, detti *cassettoni* — V. questa parola.

~ (Entre-modillon) — Quello spazio che si lascia fra due modiglioni, il quale dev'essere eguale nel caso di una cornice.

* LAMA — Luogo concavo e basso in cui stagnano le acque a poca profondità — *A.*

LAMA o LAMINA — (Lamina-Platte-Lame) — Dicesi in generale de' pezzi di metallo passati al laminatojo, vale a dire fra due cilindri che servono a comprimere il metallo, e a dargli, secondo il grado di compressione del cilindro, quella grossezza che si vuole.

Il processo di laminare non fu, per quanto sembra, ignorato dagli antichi. Il conte di Caylus (tomo 5 della sua *Raccolta d'antichità*) parla di una *lamina* di piombo stata staccata dalla volta del Panteon di Roma. Questo frammento era stato laminato, e serve a provare che il piombo, così preparato, resiste lungamente alle ingiurie del tempo, sebbene in lamine sottilissime; quella del detto frammento era di una mezza linea.

Si pongono delle *lamine* di piombo molto sottili tra i fusti, o scapi delle colonne, sotto le basi od i capitelli di pietra e di marmo, per impedir che si scheggino, o si smussino quando vengono posati a secco o senza malta.

LAMINA D'ACQUA — (Lame d'eau) — Zampilletto d'acqua che schizza in aria dalla bocca de' dragoni, e simili animali, onde s'adornano le fontane. Più propriamente dicesi *velo*, se è un poco larga e sottile.

* LAMINARE — (Laminer-Plätten) — Ridurre in lamina un metallo — *A.*

* LAMINARE, LAMELLARE — Aggiunto di pietre, metalli ed altri fossili composti di lamine aderenti — *A.*

* LAMINATO — Coperto di lamina — *N.*

* LAMINETTA — diminut. di lamina.

LAMPADA, LAMPADARIO — (Lampadarius-Lampadaire-Lampenträger) — Si dà questo nome, particolarmente nella storia delle costumanze, ad una quantità di lucignoli di lampada, per accrescere i lumi, o ad un sostegno qualunque, o ad ogni altro istrumento proprio a tener sospeso delle lampade.

Quindi, sotto un certo rapporto, il *lampadario* somiglia al candelabro, sul quale collocavansi a piacere molte lucerne. Abbiamo alla parola Candelabro fatta menzione di tutte le forme di sostegno di cui fecero uso gli antichi, e che furono in gran parte trovati negli scavi di Pompei. Ma fra questi sostegni di lampade ve n'ha uno che vuol essere chiamato lampadario; ed è quello formato a guisa d'albero, ai rami del quale si appendevano delle lucerne mobili. Questa idea fu ripetuta nell'antichità, e Plinio riferisce che Alessandro aveva involato dal tempio di Apollo Palatino in Tebe un *lampadario* simile, fatto ad imitazione di un albero. Di questa forma se ne fecero anche in marmo, ed uno se ne vede inciso nel tomo V del *Museo Pio-Clementino.*

Il *lampadario* diede origine alle nostre lumiere, che i Latini chiamavano *lychnuchi pensiles.*

Possiamo dunque riguardare come *lampadarj* tutti i candelabri a più viticci, come quello a sette rami del tempio di Gerusalemme, di cui rimane tuttora il disegno sopra uno de' bassi-rilievi dell'Arco di Tito in Roma, e que' moderni candelieri detti *girandole*, e quell'aggregato di lampane sospese che si fanno ardere dinanzi ad alcune cappelle nelle nostre chiese.

Appartenendo i *lampadarj* all'ornato ed alla decorazione abbiamo stimato necessario il farne parola. Lo stesso però non è delle lucerne, che si riferiscono soltanto ad usi domestici, e che le moltiplici invenzioni moderne hanno modificato, tanto nella forma, che nella maniera di usarle.

* LANDRIANI (Paolo), milanese, architetto, pittore scenico e per molti anni consigliere di quell'accademia, nacque nel 1757. Seguì le traccie dei Canaletto e dei Gonzaga, di cui fu allievo nella pittura teatrale, e crebbe l'arte d'assai nello stile architettonico e nell'esattezza delle ombre. Una sua scena de' Campi Elisi diè motivo a molte discussioni ed all'ammissione di altri pittori, per il che egli disgustato rinunziò a quel lavoro, non trascurando però di occuparsi all'utile dell'arte e del suo paese. Esercitò con zelo le funzioni di membro della commissione all'ornato, diede un progetto per l'erezione d'un teatro diurno, e scrisse molti articoli critici sull'arte architettonica nella Biblioteca italiana. Uomo di specchiata onestà e modestia, finiva il 25 gennajo 1839 — *BON.*

* LANFRANCO, architetto, non si sa dove nato ed educato, che in sul declinare dell'undecimo secolo e nei primi del duodecimo disegnò la cattedrale di Modena, uno di quegli edifizj, che conservando il fondo dell'antica architettura italiana caduta, mostra un leggiero indizio di risorgimento — *BON.*

* LANGHANS (Carlo Gottardo), architetto, nacque nel 1733 a Landshut nella Slesia. Viaggiò quasi tutta l'Europa, e provato l'ingegno suo a Breslavia ed in altre città della Slesia, fu chiamato a Berlino, e creato primo direttore del dipartimento delle fabbriche. Quivi eresse molti monumenti ed edifizii, tra cui si distingue la porta di Brandeburgo e il nuovo teatro. Si fece altresì conoscere per diverse memorie sull'architettura. Era assai dotto, avea costumi dolci, carattere franco e leale; appartenne all'accademia delle belle arti di Berlino, a quella delle scienze ed arti di Bologna, alla società patriotica slesiana. Morì recandosi nella Slesia il primo ottobre 1808. — *BON.*

LANTERNA — (Lanterna-Lanterne-Laterne) — Chiamansi con questo nome, nell'arte muratoria e nell'architettura, certe piccole aperture, le quali, per la forma ed uso loro, somigliano molto a quell'arnese che si adopera per far lume, ed è composto di materia trasparente, atta a dar passaggio alla luce del corpo acceso che sta in esso racchiuso.

Nella semplice costruzione, le *lanterne*, dette anche *lucernarj*, partecipano molto delle forme dell'indicato utensile, e del suo ufficio. Servono esse particolarmente ad introdurre dall'alto la luce in gabbie di scale, in gallerie o gabinetti, che hanno bisogno di ricever lume perpendicolarmente.

Nelle case e ne' fabbricati ordinarj la *lanterna* è

una specie di gabbia rotonda o quadrata, fatta di legname, con invetriata od altro. Talvolta la sua sommità, vale a dire la sua copertura, è del pari difesa da vetri, per dar passaggio a maggior copia di luce. Più spesso poi una tale sommità è coperta d'ardesia e di tegole.

Si è pur data la denominazione di *lanterna*, in architettura, a certi piccoli edificj piramidali che, secondo la pratica moderna, coronano le cupole delle chiese, e che diconsi anche *cupolini*, od *occhi di cupola* (V. a questa voce). Si è fatto più volte ricerca, se l'uso di questa sorta di costruzioni sia stato conosciuto dall'antichità. Alcuni furono d'avviso che il *tholus*, di cui parla Vitruvio, fosse la nostra *lanterna*; altri però, e fra questi il Winckelmann, hanno sostenuto, e con ragione, che il *tholus* fosse la denominazione data dagli antichi alla cupola (V. Tholus). Pare indubitato che essi non siensi mai serviti di *lanterne* per coronamento delle loro cupole alla maniera de' moderni.

Primieramente tutte le cupole antiche, posando a terra, nè sorgendo in alto, come quasi tutte le cupole moderne, su vôlte di navate già elevatissime, nè avendo come esse a far piramide nel mezzo degli edificj d'una città, il bisogno o la convenienza di questa specie di coronamenti non doveva affacciarsi agli architetti. In quelle cupole poi, che ricevevano la luce da un'apertura dall'alto, non sembra che l'uso ed il clima abbiano richiesto una chiusura superiore per difendere l'interno dalla intemperie delle stagioni. Possiamo adunque riguardare come inverisimile che essi abbiano coronato le loro cupole con una costruzione somigliante alle nostre *lanterne*.

Ma gli antichi, che furono così valenti nella costruzione in legname, che adoperavano a coprire la maggior parte de' loro tempj, i quali privi nell'interno di finestre e di aperture laterali, bisognava illuminarli introducendo la luce dalle parti d'ingresso dovettero ben avvedersi della necessità di praticare nei tetti qualche apertura, e di guernirla in modo che il tempio fosse al coperto dalle ingiurie delle stagioni.

Noi non ricorreremo per risolvere la quistione, alla traduzione che diedero quasi tutti gl'interpreti, del passo di Plutarco, in cui parla dei diversi architetti che, l'uno dopo l'altro, ebbero parte nella costruzione del tempio di Cerere ad Eleusi. Egli dice di Zenocle: το οπχιον επι του ανακτορου ενοροφωσε. *Foramen supra adytum fastigiavit*. Ora tutti i traduttori hanno interpretato οπχιον per *cupola* o *lanterna*. Lo stesso Winckelmann ha detto: *con una cupola e con una specie di lanterna* (V. Ipetro). Senza ammettere per tanto queste interpretazioni in un senso così assoluto, a noi sembra tuttavolta che la menzione particolare di Zenocle nel passo di Plutarco, che lo annovera fra gli architetti che si succedettero nella costruzione del tempio di Eleusi unicamente per aver praticato questo οπαιον o *finestra del tetto*, può far presumere che trattisi quivi di tutt'altra cosa che di un'apertura in un tetto. È più naturale il pensare che questa parte abbia avuto alcuna cosa di considerevole nella sua forma, nella sua costruzione ed elevazione, fors'anche nella maniera d'introdurre la luce. (Su questo argomento rimettiamo il lettore alla nostra *Dissertazione sulla maniera colla quale erano rischiarati i tempj dei Greci e de' Romani*. Memorie dell'Instituto, classe di storia e letteratura antica, tomo III. p. 166).

Quantunque il sistema d'unità e d'uniformità dei tetti degli antichi possa ritenersi invariabile, non possiamo per altro tacere, che gli usi più generalmente stabiliti hanno sempre qualche eccezione, e che la distruzione di tutti i tetti di legno ne' tempj dell'antichità, di cui sussistono ancora gli avanzi, lascia campo a congetture intorno al soggetto del presente articolo.

Ma quando pur si ammettesse che gli antichi non abbiano giammai coronati i loro edificj, e soprattutto le loro cupole, di quelle costruzioni a cui diamo la denominazione di *lanterna*, si dovrebb' egli conchiudere da ciò che i moderni abbiano fatto male ad innalzarne alla sommità delle loro cupole, perchè servissero di corona a questi monumenti?

Noi teniamo di avere se non data, almeno preparata la risposta a tale questione. È certo che una *lanterna*, come l'intendiamo qui, è un piccolo edificio per lo più rotondo, situato alla sommità di un grande edificio della medesima forma. Se trattasi adunque di ciò che si appella volgarmente *cupola* (*dôme*), vale a dire di quelle costruzioni le cui masse, subordinate in quanto alla dimensione, sormontano di gran lunga le più grandiose masse innalzate anch'esse su grandi edificj a fine di produrre un effetto piramidale, è permesso il credere che un simile finimento non potrebb'essere in architettura che una costruzione, la cui forma ripeterà in piccolo quella della massa su cui verrà elevata.

Sarà inoltre evidente, che le cupole, che sormontano navate già alte, e che sorgono al disopra di tutti gli edificj d'una città, richiedono un finimento di cui non potrebbero aver bisogno le cupole che s'innalzano da terra, come il Panteon di Roma ed altri edificj che si potrebbero citare.

LAODICEA — (Laodicée) — Città della Frigia nell'Asia Minore, ove sonosi conservate alcune reliquie d'antichità, di cui lo Spon ed il Wheler avevano reso conto, e che Chandler ha disegnate e descritte.

Il primo avanzo è quello d'un anfiteatro situato in un sotterraneo: esso è di forma oblunga, e l'arena aveva circa 100 piedi di estensione. Sopra una delle arcate dell'anfiteatro v'ha una inscrizione greca in onore dell'imperatore Tito, figlio di Vespasiano. Altre inscrizioni si leggono pure fra queste ruine.

A settentrione dell'anfiteatro, verso la sua estremità orientale, trovansi gli avanzi di un monumento considerevole, i quali consistono in una quantità di pilastri ed arcate in pietre, con piedestalli e frammenti di marmi.

Fra queste ruine scorgesi l'*odeo*, che fronteggia il mezzogiorno, ed i cui scanni o gradini sussistono ancora sul pendio della montagna. I materiali della facciata ruinata sono ammucchiati gli uni sugli altri; tutto era di marmo, con molti lavori di scultura. Sembra che lo stile dell'opera richiamasse piuttosto la magnificenza romana, che il gusto greco.

Al di là dell'*odeo* sonovi alcune arcate di marmo ancora in piedi, e alcune parti d'una muraglia massiccia che si crede avanzo d'un ginnasio. Quest'opera, come l'altra che trovasi a qualche distanza, sembrano essere state distrutte da una scossa di terremoto.

A ponente di queste ruine sonovi ancora tre arcate di marmo, le quali traversano una valle presentemente asciutta, e sembrano avere appartenuto ad un ponte. Sussistono alcuni vestigi della città, fra' quali trovansi colonne infrante e pezzi di marmo. Tutto questo terreno è sparso di piedistalli e di frammenti di ogni genere.

LAPISLAZZOLI — (Lapislazulus-Lapislazuli-Lazurstein) — Chiamansi anche *lazzulite*.

È una pietra di molto pregio che si adopera ne' rivestimenti; e siccome non trovasi in grossi pezzi, così non viene per lo più applicata che ad ornare oggetti piccoli, come per esempio, colonnette di tabernacoli, o scompartimenti di mosaico su tavole del genere di quelle che si fanno in Firenze.

Il *lapislazzoli* serve inoltre a formare quel bell'azzurro che i pittori ricercano ed impiegano ne' loro quadri, denominato *oltremare*, perchè venne trasportato dall'Asia. E perciò in Italia chiamasi *azzurro d'oltremare*.

Molte sono le varietà di questa pietra, quindi maggiore la diligenza nella scelta della medesima, dall'azzurro più carico al color grigio turchiniccio più chiaro. Si fa gran conto di quella che ha il colore più scuro; e si apprezzano del pari quelle che sono di colore più carico ed unito. Sonovi delle scaglie che presentano una massa biancastra, picchiettata d'azzurro.

La *lazzulite*, per la finezza della sua grana, può ricevere un pulimento brillante che accresce la lucentezza del suo colore; il suo bell'azzurro pare intersecato da vene d'oro o da pagliuzze; sono vene piritose prodotte dal solfuro di ferro; di questa pietra si fanno giojelli ed altre galanterie di molto pregio.

Nelle chiese d'Italia, e soprattutto in Roma, venne con molta vaghezza adoperato il *lapislazzoli* nelle incrostature per ornamento d'altari, di tabernacoli ecc.

Ma, come si è detto, l'uso più comune del *lapislazzoli* è quello, ridotto che sia in polvere, di formare l'azzurro inalterabile, di cui servonsi i pittori ne' loro quadri, il quale produce anche i più vaghi intonachi della pittura decorativa. Questo colore conserva sempre la sua vivacità e purezza, tanto adoperato coll'olio, quanto coll'acqua; ed in fatti nelle più antiche pitture lo veggiamo tuttora così vivace come se fosse il primo giorno, mentre la maggior parte degli altri colori sono scomparsi o sonosi alterati.

LAPIS SPECULARIS — (Pietra speculare) — Specie di pietra trasparente, di cui gli antichi fecero molto uso, impiegandola nelle loro finestre nel modo stesso che noi facciamo del vetro.

Vi erano parecchie specie di *lapis specularis*; e, secondo Plinio, se ne traevano da diversi paesi. La Spagna, egli dice, ne avea un tempo provveduta Roma. Indi queste pietre si fecero venire da Cipro, dalla Cappadoccia, dalla Sicilia e ultimamente anche dall'Affrica. Quelle di Spagna erano le migliori; la Cappadoccia le somministrava in grandi lastre, ma la loro qualità era molle e più appannate; *multissimis et amplissimis, sed obscuris*. Se ne scavavano anche nel territorio di Bologna in Italia; ma erano meno grandi, soggette a macchie, e talvolta piene di particelle silicee.

Lo stesso autore descrive un'altra specie di *lapis specularis*, che trovavasi sotto terra, rinchiuso fra pietre, *saxo incluso*; lo che somiglia moltissimo a quelle foglie di talco che sono fra le pietre da gesso. Ve n'era un'altra specie fossile, le cui lastre maggiori avevano cinque piedi di lunghezza. *Numquam adhuc quinque pedum longitudine amplior* — V. Speculare Pietra.

LAPO — Architetto, morto nel 1262. Lapo è un'abbreviazione di *Jacopo*, ch'era il suo nome: è ignoto di qual casato si fosse; sappiamo soltanto ch'egli era tedesco di origine, e che rese celebre il suo nome, comunicandolo a suo figlio *Arnolfo*, detto di *Lapo*, ossia figliuolo di Lapo, del quale abbiamo descritta la vita — (V. Arnolfo).

Anche *Lapo* si acquistò, a' suoi tempi, una grande rinomanza, per la costruzione della chiesa e del convento d'Assisi. Egli la divise in tre piani, l'uno sotterraneo, gli altri due superiori che s'innalzano l'uno al disopra dell'altro in rientramento: quello di mezzo, cioè del pian terreno, con un gran porticato all'intorno serviva come di piazzale dinanzi alla chiesa dall'alto. Salivasi dall'uno all'altro per mezzo di ampie e comode scale: la chiesa sotterranea, destinata alla sepoltura del corpo di san Francesco, non era accessibile ad alcuno.

Quest'opera fu terminata nel 1218, dopo quattro anni di lavoro.

Lapo fece in Firenze, ove cessò di vivere, alcuni edificj, di cui non rimane più che un pezzo nella facciata dell'arcivescovado, ed il palazzo del Bargello.

* LAQUEARE — V. Lacunare.

LAQUEARII — Così chiamavansi gli operaj che facevano i lacunari, detti *laquearia*.

LARARIO — (Lararium-Laraire) — Cappella domestica, luogo destinato agli Dei Lari. La grandezza del *larario* variava secondo quella della casa e del palazzo: ve n'erano talvolta anche due. Leggiamo in fatti che l'imperatore Alessandro Severo avea due specie di *lararii*, l'uno appartatissimo, ov'erano le immagini de' grandi uomini, de' principi deificati e de' personaggi più venerandi per le loro virtù; l'al-

tro, ov'egli avea collocate le immagini degli uomini illustri pel loro ingegno.

Pare che a talento suo ciascuno associasse agli Dei Lari i personaggi ch'egli voleva. Lo che senza dubbio ha contribuito ad accrescere infinitamente le immagini di culto, e serve agli antiquarj per ispiegare quella moltitudine di idoletti e figure d'ogni materia che si riscontrano in tutte le collezioni.

Per ciò che spetta all'architettura noi non abbiamo alcuna nozione sul genere di questi piccoli oratorj, i quali occupavano per lo più, in ogni casa, un picciolissimo luogo, ov'erano collocate ed onorate le immagini dei Lari. Solamente si crede che l'oratorio fosse vicino al focolajo.

* LARGHEZZA — (Latitudo-Largeur-Breite) — Spazio, seconda specie di dimensione; *latitudo* — BALD.

LARGO — (Largus-Large-Breit) — Nelle arti del disegno dicesi, in senso figurato, di uno stile o maniera di comporre e di fare, opposto allo stile magro e meschino, che ovunque ha formato il carattere originario della imitazione e delle opere dell'arte non ancora sviluppata. Lo stile pertanto del secolo decimoquinto, è secco, gretto e magro; quello del secolo decimosettimo ha dato negli eccessi del *largo*.

Quantunque questo vocabolo, e la idea ch'esso esprime, si applichino per l'ordinario alla pittura od alla scultura, devesi cionnonpertanto riconoscere che l'architettura ebbe una volta, come all'epoca del risorgimento delle arti, e dopo, uno stile ristretto ed uno stile *largo*. Nulla di più facile che di formarsi una idea del primo nei monumenti del risorgimento, i quali parteciparono ancora della magrezza, dello spirito minuzioso dei particolari, della secchezza d'esecuzione appartenente al gotico. Il gusto si andò facendo a poco a poco più *largo*, particolarmente nel secolo decimosesto: per altro il Bramante tenevasi ancor un poco alla magrezza delle età precedenti. Possiamo dire che fu il Palladio, il quale diede all'architettura quel carattere, che viene espresso dal vocabolo *largo*.

* LARICE — (Laryx-Mélèze-Lerchenbaum) — Albero computato fra le specie degli abeti, il cui legname durissimo serve alle fabbriche degli edificj. Questo albero è di straordinaria grandezza, e coperto di grossissima corteccia, produce i suoi rami attorno attorno a tutto il tronco: ha foglie più strette del pino, e pungenti: i suoi frutti sono simili alle coccole del cipresso, ed hanno buon odore: i suoi fiori sono di color di porpora, ed odorosissimi. Alcuni gravi autori hanno scritto, aver questo legname una certa qualità maravigliosa nel resistere al fuoco; e con tutto che gli convenga cedere, vedesi per esperienza, che nell'ardere violenta talmente le fiamme, che per quanto può, da sè le discaccia, e molto ci vuole prima che egli del tutto abbruci; il che vien dal Mattioli reputato per falso, e per mera sciocchezza, per essere quest'albero bituminoso, perciò prontissimo ad ardere: dall'acqua del mare riceve gran danno.

Il *Larice* femmina è un albero il cui legname è di color simile al mele: serve per adornamento degli edificj, e dicono esser egli in un certo modo immortale, e che adoperandolo in tavole per dipingervi sopra, non mai si fende — BALD.

LASTRA — (Lapis quadratus-Dalle-Steinplatte) — Pezzo di pietra dura o di marmo tagliato, della grossezza da uno ai quattro pollici, e talvolta anche di più, secondo la natura dell'impiego cui vien destinata.

Si convertono in *lastre* le pietre ed i marmi che si vogliono impiegare in far pavimenti di quadrelli.

Chiamasi *lastricare, coprir di lastre* quando si adoperano queste in tutta la loro lunghezza, senza dar loro la forma o gli scompartimenti de' quadrelli.

Si fa uso di *lastre* per coprire i terrazzi, le gallerie scoperte, come quelle del peristilio del Louvre; i balconi, i vestiboli, le cucine, i chiostri ed anche le chiese. Alcune città sono pavimentate in questo modo, e Napoli lo è di *lastre* di pietra vulcanica.

§ 1. A GIUNTURE NASCOSTE (*à joints recouverts*) chiamansi così le *lastre* che, avendo un'intaccatura con sagoma al disopra in forma di listelletto sporgente, s'impiegano nelle coperture. Se ne veggono di tal sorta nelle antiche costruzioni, è tra le altre nel castello di san Germano in Laie.

LASTRA DI CRISTALLO — (Carreau de verre) — Si adoperano le *lastre* di cristallo per guernire le finestre degli edificj. Una volta queste *lastre* erano piccolissime, ed a scompartimenti d'ogni maniera, per cui, essendo colorate e congegnate insieme con laminette di piombo molto sottili, fermate da verghe di ferro, presentavano cornici, imprese, stemmi ed anche quadri di storia. — (V. VETRO, INVETRIATA).

LASTRICAMENTO, LASTRICATURA — (Pavement-Pflasterung) — L'atto del lastricare.

LASTRICARE — (Lapidibus sternere-Daler-Paver-Pflastern) — Coprire il suolo della terra con lastre congegnate insieme, mattoni, o simili.

Dicesi *lastricare a secco (paver à sec)* quando si pone il lastrico sopra un letto di sabbia, come si pratica a Parigi nelle contrade e nelle grandi strade.

Chiamasi *lastricare in malta (paver à bain de mortier)*, quando si fa uso di malta di calce e cemento per posare il lastrico come si usa di fare pei cortili, per le cucine, le scuderie, i terrazzi, gli acquidotti, chiassajuole, cloache ecc., e pei marciapiedi di Milano.

* LASTRICATO o LASTRICO — (Pavé-Steinpflaster) — Una incrostatura o vogliamo dire copertura di pietre dette lastre, poste a piano del terreno per comodità del comunicare. Usasi nelle pubbliche vie, sopra i ponti, ne' cortili e abitazioni sotterranee, ed altri luoghi. Gli antichi si servirono molto per fare i lastrichi delle selci o selici, volgarmente dette ciottoli; benchè molte sieno le pietre, che possono servire a tal lavoro, purchè sien dure, grosse e piane. Quest'usanza di coprir le strade con selci o ciottoli, che dicesi anche *acciottolare* e *insiniciare* quasi in-

selciare, tennesi nella città di Firenze fino al 1260 in circa, nel qual tempo, Arnolfo di Lapo, celebre architetto di que' tempi, introdusse il bel costume di coprirle di lastre di non ordinaria larghezza, lunghezza e grossezza, il che dura sino al presente tempo — BALD. — (V. Pavimento.)

LASTRICATORE — (Paveur) — Colui che lastrica le contrade, i cortili

LASTRICO, o LASTRICATO di MATTONI — (Pavé de briques) — Quello che è formato di mattoni posti a coltello, talvolta a spica (tale è il lastricato della città di Venezia) e qualche volta posti in piano, od anche in forma oblunga e a sei facce, ecc.

§ 1. Lastrico di ciottoli o ciottolato — (Pavé cailloux) — Quello che è composto di piccoli ciottoli cementati, o di grossi ciottoli di fiume, posti di punta gli uni a canto degli altri.

§ 2. Lastrico di gres od arenaria — (Pavé de grès) — Quello che è formato di pezzi di gres da 8 a 9 pollici, pressochè di figura cubica. Se ne fa uso a Parigi per lastricare le vie, i cortili, ed in una parte della Francia per lastricare le grandi strade.

Il lastrico di gres è il migliore: ne fu introdotto l'uso in Parigi e ne' dintorni da Filippo Augusto l'anno 1184.

§ 3. Lastrico di lava — (Pavé de lave) — Quello che è formato con pietre prodotte dai vulcani. Queste sostanze sono di natura differente: ve n' ha di dure, le quali si rompono nel lavorarle. Si adoperano a lastricare, ora in grossissimi pezzi uniti a giunture irregolari, come venne praticato dai Romani nel lastricamento delle loro vie, e come si pratica tutto giorno in Firenze; ed ora in pezzi quadrati, come si fa di presente in Roma. Essa è una pietra di lava che tagliasi in lastre quadrangolari, e che si posson subbiare: di queste è lastricata la città di Napoli.

§ 4. Lastrico di marmo — (Pavé de marbre) — Quando è eseguito in lastre di marmo, od in quadri di egual dimensione, per lo più di due colori; od in grandi scompartimenti, che l'architetto dispone in piano, affinchè le linee e le configurazioni di questi scompartimenti corrispondano ai corpi principali, alle disposizioni delle vôlte, dei soffitti e così pure de' loro ornati.

Il più bell'esempio di questa specie di lastrichi in grandiosi monumenti, che si possa citare a Parigi, è quello della chiesa degli Invalidi.

§ 5. Lastrico di pietrame — (Pavé de moellon) — Lastrico di pietrame di travertino posto per coltello, a fine di assodare il fondo di qualche gran bacino o serbatojo d'acqua.

§ 6. Lastrico di pietra — (Pavé de pierre) — Chiamansi così, per distinguerli da quelli fatti di marmo, i *lastrichi* di pietra comune, ma dura, e che si taglia in lastre di qualsiasi grandezza od in quadrelli quadrilateri. Di questi lastrichi, tanto comuni, non occorre citare alcun esempio.

§ 7. Lastrico di terrazzo — (Pavé de terrasse) — *Lastrico* che serve di copertura a piattaforma, o sopra una vôlta, o sopra un palco di legno — (V. Pavimento).

§ 8. Lastrico liscio — (Pavé poli) — Dicesi di qualunque pavimento ben assettato, tirato a livello, unito con cemento o mastico, e lisciato col *gres*.

* LASTRUCCIA — Lastra piccola — A.

* LATERCOLO — Mattoncello. E presso i matematici, piccolo lato — A.

* LATERIZIO — Di mattone, o che è della natura de' mattoni — A.

* LATITUDINE — Larghezza, *latitudo*.

LATO — (Latus-Côté-Seite) — Dicesi in architettura di una delle parti d'una superficie regolare od irregolare. Il *lato* diritto ed il *lato* sinistro vogliono essere intesi relativamente alla sua facciata, e non a quello che la osserva. Quindi il *latò* diritto del Louvre, per quello che è dirimpetto al colonnato, sarà il sinistro per chi guarda il fiume; per conseguenza alla sinistra dello spettatore — Sin. Ala V.

LATOMIA (Latomia-Latomie-Steinbrech) — Questo vocabolo, composto dalle due voci greche λαυς pietra, e τεμνω tagliare, significa propriamente la cava, ove si tagliano pietre.

Chiamansi così le antiche petriere di Siracusa, le quali, dopo di essere state abbandonate, servirono di prigione. Sono esse divenute famose pel tiranno Dionigi e per Verre. Questi ampj sotterranei sono al presente una delle rarità che mostransi ai viaggiatori che visitano le antichità di Siracusa.

LATOPOLI — (Latopolis) — Antica città dell'Alto Egitto, di cui rimangono ancora notevoli avanzi nella moderna città di Esnè, e nei contorni di questa città.

Le antichità di Latopoli consistono nelle ruine di tre tempj, uno grande e due piccioli. Il tempio più grande ha una parte sepolta sotto case e rottami per modo che se ne potrebbe forse rilevare la pianta, se fosse possibile sgomberarlo da tutto ciò che lo ricopre. Per buona sorte il portico è rimasto allo scoperto, quantunque otturato da una parte dall' ammasso delle immondizie che gli abitanti di Esnè depongono in quel luogo.

Questo portico è sostenuto da ventiquattro colonne, il cui diametro è dai 15 ai 16 piedi, (met. 11,05) e l'altezza di 54 (met. 4,87 a met. 5,20) compreso il capitello. Queste ventiquattro colonne, disposte in quattro ordini, hanno i loro capitelli sormontati da dadi, sui quali posano gli architravi, che sostengono le pietre del plafone. Gli intercolonnj sono una volta e mezzo il diametro della colonna; ma l'intercolonnio di mezzo è il doppio degli altri, essendovi in esso la porta d'ingresso, praticata nel picciol muro, ove sono addossate le colonne esterne, e la gran porta del tempio. Vien detta la porta grande, perchè da ogni lato di questa porta e nell'intercolonnio a dritta ed a sinistra del tempio, il muro è traforato da due picciole porte, le cui macerie attuali impediscono d'indovinarne l'uso, o il luogo a cui davano ingresso.

Il portico ha circa cinquanta piedi di lunghezza (met. 16,25) e circa il doppio di larghezza. Esso è, come tutti i vestiboli dei tempj egiziani, chiuso fra due muri laterali che sono perpendicolari nell'interno del portico ed inclinati all'esterno.

Dalle misure prese da Jallois e Devilliers, e riportate nel tomo 1 della descrizione dell'Egitto, risulta che la facciata del monumento ha circa 44 piedi di altezza (met. 14,30), ed una larghezza alla base di circa 112 piedi (met. 36,40).

Tutta la superficie interna ed esterna del monumento è decorata di geroglifici disposti a modo di quadri. La cornice della facciata è adorna di scanalature. Un disco alato occupa tutta la larghezza dell'intercolonnio di mezzo. L'architrave, i dadi de' capitelli, le colonne e la porta principale, sono coperti di geroglifici a fascie orizzontali e verticali. I piccioli muri d'intercolonnio, e quelli che possono chiamarsi *antes* (pilastri) sono decorati anch'essi di geroglifici dipinti, rappresentanti offerte fatte a diverse divinità.

Tutte le decorazioni esterne sono a rilievo di getto, e le interne del portico a semplice rilievo. Le sei colonne della facciata sono state riguardate come appartenenti all'esterno, e le loro figure sono a rilievo di getto.

Tale differenza nella maniera di scolpire i segni o le figure geroglifiche, secondo la loro posizione esterna od interna, mostra qual fosse la diligenza usata dagli architetti ne' loro processi per la maggiore conservazione di quegli ornati; essendo evidente che le parti esterne, come più esposte a deterioramento, richiedevano certi preparativi, di cui non avean bisogno quelle che erano situate nell'interno.

Le basi delle colonne sono rotonde e non hanno alcuna decorazione.

I capitelli sono a forma di vaso ed i loro ornamenti sono spesso differenti da colonna a colonna, eccettuati i sei della fila anteriore. Ve n'ha uno fra gli altri che si distingue per maggiore altezza.

Il portico del tempio maggiore di Latopoli è costrutto di arenaria. Le pietre della piattabanda hanno 21 ed anche 24 piedi di lunghezza e 6 di larghezza, e sono riunite fra loro da incastri, di cui veggonsi ancora le traccie. Queste pietre erano semplicemente accostate le une alle altre, e si combaciavano esattamente in tutta la loro lunghezza senza bisogno di alcun cemento.

Non si ha veruna particolare nozione sul modo con cui il monumento venne costrutto; solo possiamo assicurare, che le fondamenta non cederono da alcuna parte, e che tutto è rimasto in perfetto appiombo.

A tre quarti di lega al nord di Esnè, città moderna costruita nel sito di *Latopoli*, trovansi gli avanzi di un tempio assai più piccolo del precedente. Le sue ruine non hanno l'impronta di un deterioramento molto antico. Sembra che lo stato a cui è ridotto provenga dai molti scavi praticati nelle fondamenta d'ordine d'Ismail-Bey, che sperava di rinvenirvi dei tesori.

Pare che questo tempio sia stato in origine costrutto in fretta e con molta negligenza. L'apparecchio delle pietre è irregolare; le corsie non sono sempre sul medesimo piano, nè quasi mai verticali le commessure. Nella grossezza dei muri eransi praticati senza precauzione, fra la quarta e l'ottava corsìa, le cui pietre facevano legamento, alcuni scolatoj che hanno molto pregiudicato alla solidità. Non avendo le pietre troppa connessione fra loro, parecchi di questi muri sonosi spaccati in tutta la lunghezza.

Il portico del tempio è sostenuto da otto colonne del diametro di circa 3 piedi ed alte circa 16 piedi, compreso il capitello: queste colonne sono sopra due ordini, ciascuno della profondità di quattro. Gl'intercolonnj hanno un diametro e mezzo, eccettuato quello medio, che è il doppio degli altri. Il portico ha circa 50 piedi di larghezza (met. 16,25), e 24 (met. 7,81) di profondità.

Le sculture di questo monumento sono meno studiate di quelle del gran tempio di Latopoli. Esse non hanno un contorno così fino, nè una esecuzione così precisa, ed inoltre hanno considerevolmente sofferto. I geroglifici che eccitano maggiore curiosità sono quelli del soffitto del portico, fra le colonne ed i muri laterali; essi rappresentano in due parti uno zodiaco.

Sulla riva destra del Nilo all'est di Esnè esistono gli avanzi di un tempietto egiziano, il quale è situato sopra un ammasso di macerie alquanto elevato al disopra della pianura. Questo tempietto è un po' men grande del precedente, e pare che non sia stato terminato, come non lo sono le sculture. Gli avanzi di questo monumento consistono in un portico di otto colonne, vale a dire in due file di quattro colonne, e due salette che forse avranno appartenuto al tempio. La larghezza del portico è di 40 piedi circa (met. 13); la sua profondità è di 22 piedi (met. 7,15). La facciata è larga 47 piedi ed alta 25 (met. 15,26 per met. 8,13). Del resto, scorgesi la medesima disposizione nei piccioli muri di cinta, chiudenti i due intercolonnj sin quasi alla metà dell'altezza delle colonne. Gl'intercolonnj sono nella proporzione stessa di quelli del tempio precedente.

La decorazione del tempio, vale a dire i segni ed i geroglifici della facciata, non venne terminata (*Estratto dall'opera sull'Egitto*).

LATRINA — (Latrina-Latrine-Abtritt, Scheisshaus) — Viene dalla parola latina *latrina*, *latrinum*. Varrone la fa derivare dalla voce *lavare*, di cui avevano formato *lavatrina*, poi *latrina*; altri vogliono che provenga dal verbo *latere*, come indicante un luogo ritirato, quale si era ne' bagni il gabinetto privato, e come lo sono, nella maggior parte delle case, i luoghi comuni, o cessi.

LATTA — (Bractea-Tôle-Eisenblech, Schwarzblech) — Lamiera di ferro distesa in falda sottile e coperta di stagno. Il magnano se ne serve in molti lavori di ser-

ratura, paletti, catenacci ecc.; con essa si fanno anche dei condotti di stufa. La *latta* entra pure negli oggetti d' ornamento: si taglia in più maniere, riducendola in fogliami, fiori, rosoni ed altro, i quali si possono colorire e far figurare in certi luoghi come ornamenti di pietra.

LATTE — (Lac-Lait-Milch) — Dalle esperienze fatte da parecchi anni è provato che il *latte* mescolato colla calce e col bianco di Spagna, può essere impiegato invece della colla, per ricevere le sostanze coloranti destinate a dipingere i muri delle case, le impiallacciature degli appartamenti ecc. Era noto che gl' Indiani servivansi del latte per istemperare i colori, con cui essi intonacavano le pareti delle loro capanne. Questa nozione probabilmente ha dato luogo alle nuove esperienze che siamo per indicare.

Ecco in qual modo si effettua la mescolanza, che il pittore può impiegare invece della solita colla.

Pongasi la calce in un vaso di gres: vi si versi sopra una quantità di latte sufficiente per farne una specie di pappa chiara. Aggiungasi a poco a poco dell'olio di garofano o di lino o di noce come si vuole, avendo cura di dimenare il tutto con una spatola di legno: si versi il rimanente del *latte*, in fine vi si metta del bianco di Spagna. Tutte queste sostanze devono essere mescolate in proporzione dell'area che si vuol dipingere. Tale miscuglio si colori in seguito o con carbone stemperato nell'acqua, o con ocra gialla nella stessa maniera con cui si fa la tempera. L'uso solo proverà se la colla di *latte*, destinata a dar corpo al colore, prevalga alla colla animale; e l'economia, se pure ve n'ha in questo nuovo processo, ne renderà l'uso più generale.

* Questo genere di pittura, detta *pittura a latte*, fu trovato da *Cadet de Vaux*. I vantaggi ch'esso offre sono: 1.° quello di non assorbire, come la colla, la umidità dell' atmosfera; 2.° quello di potersi conservare quella preparazione o mistura per più e più mesi. Il *Darcet* ha anche inventato un genere di pittura col formaggio tenero; ma non pare che quei nuovi metodi abbiano trovato molti seguaci. Forse alcun secolo avanti del *Cadet de Vaux* costumavasi in Italia di stemperare una porzione di calcina nel *latto*, e questa mistura senza olj, nè resine, nè bianco di Spagna, serviva di base a varj colori, specialmente alle diverse terre, colle quali si dipingeva sulle muraglie, anche qualora l' intonaco fosse già secco. Quelle pitture parevano fatte a fresco, ed avevano una certa solidità, qualora esposte non fossero alla azione della tramontana — BOSS.

LATTE DI CALCE, o ACQUA DI CALCE — (Lait de chaux) — Chiamasi così la calce disciolta nell'acqua, di cui si fa uso per imbiancare i muri, i soffitti ecc.; perchè, così disciolta, somiglia al *latte*.

* LATTIFICCIO — Quell'umor viscoso e bianco come latte, che esce dai rami teneri, dal gambo delle foglie verdi, e dal picciuolo del fico acerbo, côlti dal suo albero. Serve a' pittori per temperare i colori, e per dipingere a guazzo — BALD.

LAVA (PIETRA DI) — (Pierre de Lave) — I Vulcani producono nelle loro eruzioni diverse specie di pietre o materiali che gli architetti hanno adoperato nella costruzione degli edificj.

I torrenti di *lava* raffreddata somministrano una pietra estremamente dura, che si frange in moltissimi pezzi assai compatti. Di questa pietra erano in gran parte lastricate le vie romane nell'Italia. Queste pietre sono anche collegate a giunture incerte. I Vulcani estinti dell' Italia ne hanno fornito delle cave; e le eruzioni del Vesuvio non cessano di produrne di nuove.

Le eruzioni del Vulcano porgono un' altra specie di *lava*, cioè le scorie o vetrificazioni, che sono pietre leggere e porose come le spugne, ma dure al pari del ferro. Vengono queste impiegate nella formazione delle vôlte; e simili materiali, oltre il vantaggio della leggerezza, acquistano ben anche, mediante la loro presa colla malta, la quale s' incorpora con essi insinuandosi in tutti i fori, una solidità particolare. V'ha in Palermo una cupola costrutta in pietra vulcanica, chiamata *pomice* dagli italiani.

* LAVACRO — V. LAVATOJO.

LAVAGNA — (Ardoise-Schiefer) — Una sorta di pietra nera, che si produce a suolo a suolo, ovvero a falde; si adopera a còprire i tetti, e commettendosi insieme con una certa maestria, serve per far pozzi da olio; se ne vagliono ancora gli artefici di commesso per fondo de' loro lavori. Riceve bel pulimento, e si adopera per disegnarvi sopra con gesso, ed anche per dipignervi; anzi che il colore dato sopra la *lavagna* non prosciuga tanto, quanto sopra la tela o tavola. Trovasi questa pietra nella riviera di Genova, in un luogo detto *Lavagna*, dal quale ella piglia il nome.

Sopra una lastra di *lavagna*, e su ciascuno dei lati di questa lastra, è dipinto il gruppo di Daniele di Volterra, rappresentante Golia atterrato da Davide. Questo bel lavoro trovasi a Parigi nel Museo del Louvre.

LAVAMANI OD ACQUAJO — (Lavemain-Handbecken) — Piccolo serbatojo d'acqua, all'ingresso delle sagrestie o de' refettorj, fatto a guisa di trogolo, di pietra o di piombo, a più rubinetti per distribuir l'acqua a coloro che vogliono lavarsi le mani. All'altezza d'appoggio, e al disotto dell'*acquajo*, si pone un vaso o quadrilungo o rotondo, di cotto o di marmo, per ricevere e scolare l'acqua — V. PILA.

* LAVARE — Far pulita e netta una cosa, levandone la sporcizia con àcqua o altro liquore — BALD.

* § Significa pure il ripassare sopra i disegni con acquerello. Dicesi quindi un disegno ben *lavato*. Questo metodo si impiega sovente dagli architetti ne'loro disegni — BOSS.

* LAVATO — Da lavare.

LAVATOJO o LAVACRO — (Lavacrum-Lavoir-Waschhaus) — Serbatojo d'acqua con recinto di pietre

piane, la cui parte superiore è inclinata. Serve per lavare le biancherie negli spedali, nelle comunità ecc.; in molte città d'Italia vi sono de' *lavatoj* pubblici. A Roma in ogni rione sonovi, in fabbricati coperti, de' *lavatoj* comuni, in cui un'acqua sempre corrente somministra agli abitanti i mezzi di far bucato in qualunque ora del giorno.

Chiamasi *lavatojo* anche il luogo ove si lavano le stoviglie, il quale d'ordinario è situato presso la cucina — V. Acquajo.

La forma del *lavatojo* riscontrasi frequentemente sulle pitture dei vasi greci, le quali rappresentano per lo più soggetti tratti dalle cerimonie de' misteri. È noto che le abluzioni formavano una parte assai importante de' riti e degli usi religiosi. Una di tali pitture rappresenta un'abluzione di mani: scorgesi in essa una donna ignuda che si lava le mani ad un *lavatojo*, il quale ha la forma d'una gran coppa sostenuta da un piede a guisa di colonna scanalata.

Pare che qualche volta le urne cinerarie ed i sarcofagi, abbiano servito di *lavatoj* particolarmente nel medio evo.

* LAVATURA, LAVAMENTO — Il lavare; e lavatura talora significa il liquore, nel quale si è alcuna cosa lavata, da alcuni detto in latino *lotura* — BALD.

LAVORANTE — (Compagnon-Gefährte) — Quegli che, nell'arte muratoria, ed in quasi tutte le arti meccaniche, lavora giornalmente sotto gli ordini di un capo, di un maestro. Dicesi anche *giornaliero*.

LAVORARE — (Operari-Travailler-Arbeiten) — Fare un lavoro qualunque: una spiegazione maggiore del significato usuale di questa parola non aggiugnerebbe nulla all'idea semplice ch'essa esprime.

Tuttavolta si adopera tale vocabolo in un significato che si scosta dal naturale suo uso, come allorquando si appropria ad esprimere certi effetti che hanno luogo per parte di cose inanimate, di macchine, strumenti, ingegni e simili.

Coll'aggiunto o degli stromenti, o de'materiali che si adoperano nel lavoro viene a dinotare quella particolare sorta di lavoro che altrimenti s'esplicherebbe co' proprj termini; come sarebbe *lavorare di cesello*, è lo stesso che *cesellare*; *lavorar d'intaglio*, *o di smalto*, è lo stesso che *intagliare*, *o smaltare*.

Nell'arte muratoria sonovi per gli operai diverse maniere di lavorare, che si distinguono coll'aggiunta di diverse parole. Così diciamo:

Lavorare a giornata — (Travailler à la journée) — V. Giornata.

Lavorare al capo — (Travailler à la pièce) — Fare certe opere di forma o misura somiglianti fra loro, alle quali si può di attribuire prima un prezzo determinato, come sarebbero capitelli, basi, balaustri ecc., che devonsi eseguire ad un prezzo convenuto per ciascun capo.

Lavorare a prezzo fisso, a prezzo fermo, a cottimo — (Travailler à la tache) — Fare per un prezzo convenuto una parte di lavoro, come il taglio d'una pietra, secondo il disegno dato dall'architetto o dallo scultore.

Lavorare a misura — (Travailler à la toise) — Contrattare coll'appaltatore o col privato la misura a superficie a lunghezza, a cubulatura di diverse opere, come il taglio delle pietre, grandi o piccole opere di murazione, ecc.

Lavorare a riprese od a ritagli — (Travailler par épaulées) — Ripigliare più volte, e non di seguito, qualche opera per di sotto, o piantar fondamenti nell'acqua. Vale anche impiegar molto tempo nel costruire qualche fabbrica per non avere in pronto i materiali od i mezzi.

* LAVORATO — Appresso gli scultori e intagliatori *lavorato* o *ben lavorato* significa quella maestria che si scorge nelle opere loro, derivata non tanto dall'intelletto di chi opera, il quale sa fare apparire la cosa conceputa, quanto dalla perizia, franchezza e obbedienza della mano, in condurre la stessa opera pulita, diligente e vaga. Fra' pittori si adopera alcuna volta questo termine in quelle sorte di pittura, che son fatte e rifatte dall'artefice con molto colore, e non (come usano dire) alla prima, e con poco e liquido colore. Onde le medesime opere ben lavorate hanno più lunga durata. Intendesi ancora, ma non tanto propriamente, per una certa diligenza, freschezza di colore e pratica nel mescolare i colori, in modo che l'uno l'altro non imbratti. — BALD.

LAVORO — (Opus-Travail, ouvrage-Arbeit) — Opera fatta, o che si fa, o da farsi. — V. Opera.

*Lavoro di commesso — (Rapport-Mosaikarbeit) — Lavoro di commes-so e lavorar di commesso, come usano dire anche i Francesi, è quella sorta di pittura o vogliamo dire, di musaico di pietre, che chiamasi ancora chiaroscuro di commesso. Propriamente è quel bellissimo lavoro che si fa commettendo insieme con industrioso artificio, pietre durissime e gioje, per far apparire figure, animali, frutti, fiori e ogni altra cosa, in tavole, in stipetti e in simiglianti opere. La perfezione di tal lavoro ebbe suo principio in Firenze sotto la protezion de' Serenissimi di Toscana, nella loro real galleria, dove del continuo si fanno di tale artificio opere maravigliose, e di prezzo impareggiabile — BALD.

Dicesi ancora *lavoro di commesso* una certa sorta di pittura, che circa il 1470 fu da Sandro Filippi, detto il Botticello, ritrovata e da altri pittori messa in uso in Firenze, per fare stendardi e bandiere commettendo insieme pezzi di drappi di varj colori e formando con quei pezzi figure od altro, facendo apparire il color del drappo dall'una e dall'altra parte — BALD.

* Lavoro di forme — V. Forma — Termine dei commettitori di pietre — BALD.

* Lavoro di niello — V. Niello.

* Lavoro d'incavo — Quello che si fa per via di ruote ne' diaspri, agate, amatiste, calcidonj, sardoni, lapislazzuli, corniole, crisoliti, cammei ed altre

pietre orientali e ne' cristalli, facendo in esse comparire teste o altre cose non di rilievo, ma affondate talmente, che riempiendo que' voti di molle cera, rimanga improntata, di schiacciato o ammaccato rilievo, la figura: e serve ancora questo lavoro a far suggelli siccome madri per far medaglie e monete, incavando i punzoni d'acciajo co' quali esse poi si coniano — BALD.

* Lavoro d' intaglio — Dicesi propriamente fra gli artefici quello che si fa nel lavorare di quadro intorno a cornici, fregi, capitelli e simili, con fogliami, uovoli, fusajuoli, dentelli, gusci ed altre cose in que' membri che si eleggono per l'intaglio. E tale opera si dice di quadro intagliato — BALD.

* Lavoro di smalto — Una specie di pittura, mescolata con scoltura; lavoro che si fa per ordinario in oro e argento, il quale è necessario sia di tutta finezza e perfezione, ponendovi sopra smalti di vetro di diversi colori, co' quali si va componendo ciò che vi si vuol dipingere; il che fatto si pongono in fuoco, tanto che gli smalti facciano l'effetto loro — BALD.

* Lavoro quadro o di quadro — Quella sorte di lavoro, nel quale s'adopera la squadra e le seste, e che ha angoli e cantonate; e così ogni ordine di cornice, o cosa che sia diretta o risaltata, si dice *lavoro quadro*, o *lavoro di quadro*: e questo lavoro si fa alcune volte liscio ed altre intagliato — BALD.

*Lavoro — Termine generale, sotto il quale si comprende tutte le sorte di terra cotta fatte per murare, come mattoni, mezzane, pianelle, quadrucci e simili — BALD.

LAZZARETTO o LAZZERETTO — (Locmocomium-Lazeret-Lazareth) — Chiamasi con tal nome, nelle città marittime, un grandioso fabbricato attiguo al porto, in cui vanno ad ancorarsi i vascelli che arrivano da paesi in cui dominano malattie pestilenziali. Questo fabbricato si compone di alloggi separati e di stanze isolate. In esso si depongono gli equipaggi de' vascelli sospetti di peste; e nelle stanze annesse all'alloggio de' forestieri dimorano per un certo periodo di tempo coloro de' quali si teme che abbiano portato seco qualche elemento contagioso. Chiamasi *quarantena* la dimora che vi si fa, perchè dura ordinariamente quaranta giorni.

Dicesi *Lazzaretto* anche uno spedale in cui si ricoverano le persone attaccate da peste.

* Notabile è quello di Milano fabbricato nel 1488 a spese del conte Galeotto Bevilacqua, il quale è un gran campo quasi quadrato tutto contornato in giro da stanze con un ordine di portici ad arcate e della lunghezza di met. 370 per 359,34, misurato internamente, e fuori dei portici — C.

LAZZARI BRAMANTE, nato nel 1444, morto nel 1514. Il vero nome col quale è conosciuto dai contemporanei è quello di Donato di Urbino, cognominato il Bramante. Induzioni posteriori di oltre un secolo lo fecero supporre della famiglia *Lazzari*, opinione indi generalmente invalsa benchè non ancora provata. Noi quindi crediamo doverlo indicare pel soprannome di *Bramante* nel corso del presente articolo.

Nacque il *Bramante* a Fermignano nel ducato d'Urbino. Mostrò, ancor giovanetto, ottime disposizioni al disegno, che suo padre non mancò di secondarle, inviandolo alla scuola del pittore fra Bartolommeo d'Urbino. Il *Bramante* vi fece rapidi e singolari progressi, come ne rendono testimonianza i numerosi quadri che eseguì in Milano, la cui descrizione non tornerebbe opportuna al nostro argomento.

Il gusto per l'architettura prevalse nel giovane *Bramante*, e lo determinò a viaggiare nella Lombardia, ove gli studj ch'ei fece, determinarono la sua vocazione. Stavasi a que' tempi edificando la cattedrale di Milano, e quest'impresa, la più grandiosa del secolo decimoquinto, quantunque improntata del gusto detto gotico, era allora la migliore scuola pratica dell'arte che doveva fissare e dirigere il genio del *Bramante*.

Molte sono pure le opere d'architettura da *Bramante* eseguite a Milano, dove fu adoperato da Giangaleazzo e da Lodovico Sforza. Annoveransi tra esse la magnifica cupola delle Grazie, lavoro colossale nelle masse di grande effetto prospettico, di ardita e intelligente costruzione, e d'una minutezza e grazia singolare di ornamenti; la sagristia di s. Satiro, grazioso ottagono a doppio ordine di colonne coperto da graziosa cupola; il lato a mezzodì del gran cortile dell'ospedal maggiore, la cornice di fianco a sant'Ambrogio, ed il chiostro del monastero contiguo, tutti ricchissimi di colonne con bei capitelli detti dal suo nome *bramanteschi*; e fuori l'impianto della cattedrale di Pavia, e la chiesa pure ottagona di Canepa Nuova fondata in quella città da Galeazzo Maria nel 1492. Tanti e sì distinti monumenti gli meritarono gran fama nel Milanese, dove si formò una scuola feconda di artisti che produssero tutti quei graziosi edificj che dal nome del maestro son detti *bramanteschi* e sono fra' migliori ornamenti di Lombardia.

Caduto Lodovico nel 1499 passò a Roma ove si fece conoscere per alcune opere di pittura, che più non sussistono, e che gli procurarono, colla più ristretta economia a cui s'era limitato, il mezzo di applicarsi interamente agli studj poco lucrosi dell'architettura antica. In poco tempo egli misurò e disegnò tutti i monumenti di Roma e de' suoi contorni. A Tivoli intraprese particolari ricerche sulla *villa Adriana*. Visitò la Campania, spinse le sue escursioni sino a Napoli, disegnando tutto ciò che il tempo avea risparmiato di edificj romani.

Il cardinale Oliviero Caraffa, da cui il *Bramante* aveva avuto la fortuna di essere conosciuto, gli affidò in Roma la costruzione del chiostro del monastero detto della *Pace*, ch' egli volle rifare sopra un nuovo disegno. L'opera fu terminata con molta intelligenza e celerità, e fece grandissimo onore al *Bramante*. La protezione di papa Alessandro VI è do-

vuta alla fama acquistatasi in tale occasione. Questo pontefice lo impiegò come secondo architetto nella direzione dei lavori della Fontana di Transtevere e di quella di san Pietro, alle quali poi ne vennero sostituite di più magnifiche.

Il *Bramante* avea contratto, probabilmente in causa de' primitivi suoi studj e delle impressioni ricevute alla vista della cattedrale di Milano, alcun che di magro nello stile. Fra le prime sue opere, ove tuttavia manifestasi una tale magrezza, notasi il palazzo *Sora* presso la *Chiesa Nuova*, la costruzione del quale risale al 1504. E non è già per l'insieme della disposizione, del resto ben concepita, nè per la proporzione generale, che questa gran massa è inferiore ad altre sue opere; ma sibbene per la meschinità de' particolari, per la gracilità dei pilastrini che ornano gli stipiti delle finestre, e per una esecuzione spoglia di quel risalto che richiedeva un così grandioso edificio.

Alcune di queste osservazioni critiche sono pure applicabili al palazzo Giraud (un tempo del re d'Inghilterra) cominciato dal *Bramante*, in contrada Borgo Nuovo, nel 1503, ma che non venne terminato che alcuni anni dopo. Scorgesi in esso, che l'architettura ha pochissimo rilievo. In generale i due ordini di pilastri che ornano la facciata, e i membri ed i profili del cornicione mancano nella esecuzione di quella sporgenza che dà all'architettura un carattere di ampiezza e di magnificenza. Convien però guardarsi dall'oltrepassare, in questo giudizio, i limiti di critica, che le parole *magrezza* e *freddezza* possono far concepire. Per queste gradazioni di critica non essendovi nel linguaggio espressioni correlative, come il gusto desidererebbe, quello che intendiamo dire si è, che lo stile architettonico del *Bramante*, nelle sue prime opere, corrisponde, per esempio, allo stile delle prime opere, o di ciò che in pittura chiamasi la prima maniera di Raffaello.

Regna però nel palazzo Giraud una notevole eleganza, e la sua facciata può dare, a parer nostro, l'idea della maniera dei palazzi di Roma antica, soprattutto negli ultimi suoi secoli. Almeno duriamo fatica a rappresentarci al pensiero le sontuose abitazioni di Roma antica sotto un aspetto differente da quello del palazzo costruito dal *Bramante*.

Di questo numero è senza dubbio il vasto palazzo della Cancelleria. Pochi edificj sonovi in Roma ed altrove, ai quali possa meglio convenire una tale comparazione. La sua facciata, lunga 254 piedi, è in pietra travertina. La corte, composta di due piani di portici o di arcate sostenute da colonne di granito, è una delle più spaziose e sgombre che si possano annoverare. L'interno del palazzo offre ampie e comode distribuzioni. Se la sua decorazione esterna in pilastri corintj, a doppio piano, come pure gli stipiti delle finestre, avessero avuto quel risalto che sembra comportare un sì grandioso prospetto, sarebbe questa senza dubbio una delle più rare opere fra le moderne intraprese.

Una facilità d'invenzione, accoppiata ad una prontezza di esecuzione straordinaria, sembra essere stato il carattere particolare dell'ingegno del *Bramante*. Per queste doti egli era ricercato in tutte le grandi opere, le quali, per così dire, non aspettavano che lui.

Nondimeno questo genio, nato per le grandi intraprese, avea d'uopo di un altro per idearle e poterle ben anco realizzare. Giulio II mancava ancora al *Bramante*. Comparso questo pontefice, surse, per così dire, all'istante dal suolo il Vaticano.

Giulio II aveva l'idea e la volontà di riunire in un tutto grandioso le parti dapprima staccate ed incoerenti del palazzo pontificale e del Belvedere. Lo spazio che li separava era un terreno montuoso ed irregolare; faceva d'uopo di un progetto che non solamente correggesse tali difetti, ma li tramutasse ben anco in bellezze. L'opera che Giulio II fece eseguire dal *Bramante* basterebbe da sè sola alla gloria di questo architetto. Egli riunì i due corpi di fabbricato per mezzo di due ale di gallerie, che conducevano dall'uno all'altro; una di queste ale guarda la villa, e l'altra è dalla parte dei giardini del Vaticano. Lo spazio intermedio, nella pianta primitiva, formava un cortile di 400 passi di lunghezza. Ad una delle estremità del cortile il *Bramante* innalzò, fra i due corpi laterali del fabbricato, quella gran nicchia coronata da una galleria rotonda che scorgesi da tutte le parti di Roma, e che porta il nome di Belvedere. All'altra estremità, vale a dire di contro ai muri del palazzo-vecchio, costrusse in gradini di pietra un teatro circolare, donde un gran numero di spettatori potevano osservare i giuochi che davansi nel cortile. La parte più ragguardevole di questa composizione è senza dubbio la doppia galleria che forma la lunghezza della corte. Il *Bramante* terminò solamente quella che guarda la città, eccettuato anche il terzo piano.

Notabili cangiamenti sopravvennero in tutto questo insieme, come pure nelle sue parti. L'effetto veramente teatrale dell'interno del cortile scomparve da lungo tempo pei cambiamenti operativi d'ordine di Sisto V. Poco distante della salita, che divideva lo spazio in due piani, l'uno superiore, l'altro inferiore, fece innalzare un corpo di fabbricato per situarvi la biblioteca del Vaticano. Tuttavolta l'onore di quanto v'ha di grande e di bello appartiene al *Bramante*. Possiamo inoltre far menzione di un'altra opera sua, la quale, per esser meno visibile, non è però meno considerevole; ed è la bellissima scala a chiocciola che vi si ammira, sorretta da colonne doriche, joniche e corintie. Ciascuno di questi ordini si succede nei rivolgimenti della salita, di sì dolce pendio, che i cavalli la possono percorrere senza fatica. Nicolò da Pisa avea però dato il modello di quest'opera nella scala del campanile di san Nicola degli Agosti-

niani in Pisa (*Vedine la descrizione data dal Vasari nella* Vita di Nicolò e Giovanni Pisani).

Giulio II colmò di favori l'artista che corrispondeva così bene al suo gusto per le grandi intraprese; concesse al *Bramante* l'officio *del piombo*, o di direttore del sigillo della cancelleria. Lo condusse seco nella guerra ch'ebbe a sostenere, e lo impiegò come ingegnere. Lo trattava in tutto, non come suo architetto, ma come uno de' suoi favoriti.

Si è sospettato forse, e non a torto, che il *Bramante* abbia abusato del suo credito presso del papa per appropriarsi tutte le imprese, ed abbia tentato di porre in discredito Michel Angelo, il solo rivale ch'egli potesse avere. Il Vasari ed il Condivi sono di questo parere. È certo che il *Bramante*, il quale avea presentato Raffaello a Giulio II, ed aveva il progetto di terminare la decorazione interna del Vaticano, cercò di distogliere il papa dai grandi lavori di scultura del suo mausoleo, già affidati a Michel Angelo. Il fatto si è ch'egli riuscì a disgustarlo d'una impresa, come gli andava dicendo, di sinistro augurio.

Possiam credere adunque, senza supporre nel *Bramante* altre intenzioni, ch'egli vedesse con dispiacere impegnato il papa in ingenti spese per l'esecuzione del mausoleo di già cominciato, temendo che un'impresa così grandiosa potesse nuocere al successo dei suoi progetti. In fatti, ragionando come architetto del Vaticano, il *Bramante* doveva cercare, che Michel Angelo venisse impiegato, come in effetto vi riuscì, nella decorazione di quell'edificio, anzichè nella scultura di una tomba, che al momento non aveva alcuna destinazione.

Tuttavia fu questa tomba, oggetto di tante controversie, che diede motivo alla erezione della nuova basilica di san Pietro, come riferisce il Condivi, il quale ci fornisce alcuni particolari intorno a questo proposito, avuti dallo stesso Michel Angelo, di cui fu allievo ed amico.

Il maraviglioso mausoleo di Giulio II, la cui mole doveva essere ornata da quaranta statue, era stato progettato, disegnato e cominciato, senza che se ne fosse ancora trovata nè stabilita la situazione. Giulio II avea di ciò dato incarico a Michel Angelo.

L'antica chiesa di san Pietro minacciava rovina da lungo tempo. Il progetto di ricostruirla avea occupato il pontefice Nicolò V, uomo di grandi intraprese, dotto in architettura e d'ingegno elevato. Nè si era limitato ad un semplice progetto. Nell'abside dell'antica basilica egli aveva cominciato ad innalzare l'emiciclo del nuovo tempio, di cui Bernardo Rosellino avea dato il disegno. La costruzione era già innalzata da terra 4 o 5 piedi, quando Nicolò V cessò di vivere. La costruzione ed il progetto caddero pertanto in dimenticanza. Cercando Michel Angelo un luogo pel suo mausoleo, trovò l'emiciclo del Rosellino; propose al papa di terminare la costruzione mediante una somma di centomila scudi romani. Duecentomila, se fa d'uopo, rispose maravigliato il papa; ed immediatamente incaricò Giuliano di San Gallo e *Bramante*, di esaminare il luogo e di presentarne i disegni.

Un' idea conduce spesso a un' altra. Questa fece nascere nella mente di Giulio II il gran progetto della ricostruzione di san Pietro: non si trattò più che di ripigliare nel suo tutto la pianta, di cui l'emiciclo di Nicolò V non era che una piccolissima parte. Giulio II consultò i più valenti architetti di quel tempo: ma veramente la gara non fu che tra Giuliano di San Gallo ed il *Bramante*. Quest'ultimo ottenne la preferenza; e fra i molti progetti da lui presentati, il papa scelse quello, secondo il quale fu dato principio alla chiesa di san Pietro.

Il vero progetto del *Bramante* difficilmente si rileva dalla pianta attuale della basilica del Vaticano. Ne fu conservata soltanto l'idea generale, e come a dirsi il concetto primitivo. Morto il *Bramante*, i suoi progetti e disegni, se pure ne lasciò di compiuti, andarono dispersi. Possiamo solo ricavarne l'idea dal bellissimo disegno riportato dal Serlio, e da lui attribuito a Raffaello, erede in questa parte del *Bramante*, ed a cui probabilmente saranno state note le sue intenzioni.

Secondo questo disegno, capo d'opera di unità, di grandiosità ed armonia, la basilica di san Pietro sarebbe stata ancor più grandiosa in apparenza che in realtà. L' esterno avrebbe compiutamente corrisposto al merito dell' interno. Il peristilio doveva essere a tre file di colonne in profondità, quantunque inegualmente spaziate fra loro. La cupola avrebbe servito di Panteon, esteriormente ornato da una fila di colonne. Il *Bramante* lo imitava sino alla terza fila dei gradini che girano intorno alla calotta di questa vôlta antica. L'idea d'innalzare il *Panteon sulle vôlte del tempio della Pace* appartiene al *Bramante*, benchè in seguito se ne fosse dato vanto a Michel Angelo: questi ebbe la gloria di eseguir ciò che venne progettato dall'altro.

Il progetto del *Bramante*, adottato da Giulio II, fu recato immediatamente ad esecuzione con un' arditezza e celerità, di cui erano soltanto capaci Giulio II, ed il *Bramante*. Si atterrò la metà dell'antica basilica il 18 aprile 1506. La prima pietra fu posta dal papa, nel pilastro della cupola, che si chiama di santa Veronica. Poco dopo si videro sorgere quattro pilastri; furono centinate le quattro grandi arcate, e condotto a termine il semicerchio. Ma il peso delle vôlte fecero piegare i loro sostegni, e si manifestarono dei crepacci da tutte le parti. L'edificio non avea ancora ricevuto, nelle parti destinate a sostenere la cupola, nè la elevazione, nè il peso che loro doveva essere sovrapposto, e già minacciava ruina; la troppa fretta nella costruzione avea pur essa contribuito a tali inconvenienienti, perocchè i materiali hanno del pari bisogno dell' azione del tempo pel loro assettamento.

Essendo morto in questo frattempo il *Bramante*,

Raffaello, Giocondo e Giuliano di San Gallo, come pure Baldassare Peruzzi e Antonio San Gallo avvisarono ai mezzi di riparare ai tristi effetti di tale costruzione. Tutti, od insieme, o l'uno dopo l'altro, furono di parere di rinforzare straordinariamente i piloni della cupola. L'impresa venne finalmente affidata a Michel Angelo, il quale la condusse a termine (V. Buonarroti Michel Angelo). Ma il solo cambiamento operato nella grossezza dei piloni della cupola dovea portare modificazioni tali da alterare successivamente il disegno concepito dal *Bramante*.

Dal che risulta che, eccettuate le quattro grandi arcate della cupola, e l'idea generale del monumento, non rimane altro a questo architetto che la gloria di esserne stato il primo, ma non il principale autore. Nondimeno egli ebbe varie occasioni di far prova in esso d'invenzione e di rara intelligenza. Per esempio fu desso, che ricostruendo le vôlte, richiamò il processo adottato dagli antichi, secondo il quale le vôlte costrutte e non centinate dovevano trovarsi tutte scolpite ed ornate d'ogni loro scompartimento. Questo processo consiste nel cominciare la vôlta dalla operazione che, in ordine de' lavori, dovrebb'essere l'ultima. Si collocano sulla centinatura delle forme di legno, in cui siano scolpite ad incavo i fiori, i rosoni ed altri ornamenti dei cassettoni; vi si versa lo stucco fatto con polvere di marmo e di calce; su questo composto si collocano i mattoni, che vi si attaccano e devono formare il corpo della vôlta. Levata la centinatura, gli ornamenti dei cassettoni non hanno bisogno che di una leggiera lisciatura. Il *Bramante* impiegò anche nella costruzione delle vôlte di san Pietro l'ingegnosa armatura mobile e sospesa, di cui venne poi creduto inventore San Gallo.

La corte del *Vaticano* (o corte *delle Loggie*), era stata incominciata dal *Bramante*, e l'idea generale di questo gran corpo di fabbricato è di sua invenzione. Lo stesso potrebbe credersi della esecuzione, tanto essa ricorda il suo stile, se il Vasari non ci apprendesse, che Raffaello, erede delle sue intraprese, fece in legno un nuovo modello di tutta la disposizione, e che secondo questo modello le *loggie* furono eseguite con una ricchezza maggiore di quella che avea ideato il primo autore.

Il *Bramante* mostrò di non aver bisogno di grandi progetti per eseguir cose grandiose. Il suo tempietto rotondo a *san Pietro in Montorio*, è per la dimensione, uno de' minori pezzi d'architettura che si conoscano; ed è senza dubbio uno de' più perfetti. Pare il modello o la copia in picciolo di un tempio antico. Questo grazioso monumento è situato nel mezzo del chiostro di *san Pietro in Montorio*. Ma questo chiostro, secondo il disegno del *Bramante*, doveva essere tutt'altro che quello che è in oggi; esso doveva presentare un bel recinto, egualmente rotondo, a porticato sostenuto da colonne isolate; essere aperto ai quattro lati da porte; avere quattro cappelle ed altrettante nicchie alternate. E così l'insieme sarebbe risultato altrettanto semplice che variato.

Fra le opere più eleganti di questo architetto è da annoverarsi il palazzo che appartenne a Raffaello, il cui disegno si è conservato nella raccolta dei palazzi di Roma. È vero che alcuni ne attribuiscono l'architettura allo stesso Raffaello, nè reca maraviglia un tale sospetto, perocchè grandissima era la conformità del loro gusto. Questo grazioso edificio, costrutto in mattoni, fu atterrato per innalzare i colonnati della piazza di san Pietro.

Il *Bramante* diede una quantità di disegni di chiese e palazzi tanto in Roma, che negli Stati della Chiesa. Non abbiamo voluto citare, come vere opere sue, se non quelle che ancora sussistono, o quelle che indubitatamente gli appartengono.

Morì il *Bramante* d'anni 70, e la corte del papa e tutti quelli che coltivavano le belle arti assistettero alla pompa funebre ch'ebbe luogo nella chiesa vecchia di san Pietro, ove fu seppellito.

* LAZZULITE — Specie di pietra dura, di un bel colore azzurro, opaca, d'una tessitura compatta, granosa nella frattura, talvolta alcun poco lamellosa, dura abbastanza per isfregiare il vetro, ma non facile a scintillare sotto l'acciarino — V. Lapislazzuli — *boss.*

* LECCIO — Albero ghiandifero, il cui legname è terso e pesante, e molto simile in durezza alla quercia, e serve a varj usi, come il legname di quella, in questo però differente da lei, di non aver bisogno di macerarsi nell'acqua prima di porsi in opera — *bald.*

* LECCATO — Dicesi talvolta un lavoro ed anche l'artista che non sa lasciare a tempo l'opera sua, e che torna sulla medesima più volte fuor di proposito; questo *leccare*, questo eccessivo studio di finire e di ripulire un lavoro, nuoce al grandioso, al largo, alla libertà, alla facilità, alla vivezza. Quella espressione si adopera più comunemente dai Francesi i quali forse più sovente trovano opportuno lo usarne; dissero però talvolta anche i fiorentini: *leccar marmo*, il che torna quasi al sentimento medesimo — *boss.*

* LEGA — Saldatura, ed è termine proprio degli orefici, argentieri, monetieri ed altri artefici di metallo — *bald.*

* LEGAME — Qualità essenziale nelle opere dell'arte, per cui tutte le parti debbono essere legate, corrispondere tra loro, e formare un insieme — *boss.* — V. Unione.

* LEGAMENTI, LEGHE — Termine architettonico, col quale denominano alcune pietre di gran lunghezza o larghezza, con le quali usano di fermare, ne' recinti a grossezza delle muraglie, le parti di fuori con quelle di dentro, e gli ossami con gli ossami, acciocchè le minori pietre di esse muraglie e ossami restino collegate, e tengano più forte, il che fanno

alle cantonate, per legatura e fortezza degli angoli — *BALD.*

* LEGARE — (Ligare-Liaisonner-Binden) — Disporre le pietre di un edificio in maniera che le commessure delle une posino sul mezzo delle altre. Ed è anche riempire di malta i conventi delle pietre.

* § Stringere con fune, o catena, o altra sorta di legame checchessia, o per congiungerlo insieme, o per rattenerlo; il cui opposto è *sciorre* — *BALD.*

* LEGATURA — Il legare. È quello spazio che è cinto dal legame — *BALD.*

* LEGGENDA — Parole incise nelle medaglie tutto all'intorno in linea circolare. Diconsi *leggende* a distinzione dell'esergo che sta sotto al tipo, e della inscrizione che sta nel mezzo e tiene luogo del tipo medesimo — *Boss.*

LEGGEREZZA — (Levitas-Légèreté-Leichtigkeit) — La qualità espressa da questo vocabolo può esser presa ora in buona ed ora in cattiva parte, secondo l'applicazione che se ne fa ad alcune opere dell'arte, e secondo l'uso ed il carattere che comporta la natura propria di queste opere. Nulla v'ha realmente di assoluto nelle idee di pesantezza o di *leggerezza* poste in confronto colle opere di architettura. La pesantezza, che può essere un difetto in un tal monumento, sarebbe una bellezza in tal altro, e così dicasi della *leggerezza.* Ciò non toglie però, che non vi possa essere un eccesso di pesantezza in quello che esclude la *leggerezza,* o troppa *leggerezza* in quello che ripugna al carattere speciale della pesantezza.

La *leggerezza* quindi addiviene un vizio, quando è applicata ad un monumento che pel carattere suo non la richieda, o quando è resa eccessiva anche in altro, cui essa convenga.

Considerando ora la *leggerezza* sotto questo punto di vista relativo, che le assegnano il sentimento, o le convenienze relative del gusto, diremo che in architettura si manifesteranno i suoi effetti in tre modi; cioè: colla *costruzione,* colla *disposizione,* e finalmente colla *proporzione.*

1.° Avvi una *leggerezza* di costruzione che dipende dalla natura stessa de' materiali che si mettono in opera, e dal sistema secondo cui vengono impiegati. Senza dubbio l'uso del mattone, la costruzione con piccoli materiali posti in superficie, tutto ciò si presta a combinazioni di vôlte più ardite, e per conseguenza ad effetti di *leggerezza* che non si avrebbero coll'uso delle pietre da taglio. La *leggerezza,* di cui parliamo, tiene alla qualità stessa dei materiali, che i diversi paesi e certi luoghi somministrano all' architettura. Egli è certo che si può sovrapporre a sostegni d'una materia durissima un peso due o tre volte più grave, che richiederebbe da altra materia due o tre volte meno compatta una grossezza producente una proporzione più pesante. Vi ha una *leggerezza* di costruzione che procede dal sistema stesso o dalla scienza della costruzione, e da ciò che chiamasi arte di fabbricare. Indipendentemente dagli archi acuti, e dalla pratica delle vôlte gotiche, che richiedono appoggi o punti di resistenza molto meno massicci, è pure a dirsi che il risultato di certi calcoli matematici ha introdotto nell'architettura de' nostri giorni una economia di materiali, mediante la quale si pretende produrre ad un tempo effetti più *leggieri* e risultamenti meno dispendiosi. Dall'altra parte però si è sostenuto, e non senza buone ragioni, che l'artificio di questa economia non potrebbe mai supplire alla realtà delle masse. Si è creduto che l'ammirazione dello spettatore, per le grandi costruzioni si appoggi all'apparenza della solidità, apparenza che non potrebbe risultare dagli effetti di una savia *leggerezza;* che in fine l'architettura avendo bisogno, per piacere a tutti, di sembrar solida, non basta contentarsi dei processi che sono di tal natura da non poter essere apprezzati che dai dotti.

2.° Vi ha in architettura una *leggerezza* di disposizione, che procede dal partito generale della combinazione dei pieni e dei vuoti. Certo un disegno, che ammetta delle colonne per sostegni, offrirà all'occhio ed allo spirito l'effetto ed il sentimento d'una maggior *leggerezza,* che quello composto di arcate e per conseguenza di piedritti. Le vôlte sfogate daranno all'edificio un carattere di *leggerezza,* che non potrebbegli comunicare le vôlte basse o schiacciate. Gli edificj gotici devono la loro *leggerezza,* nelle navate delle chiese, al sistema di disposizione che loro permette una grande elevazione interna dovuta ai contrafforti dell'esterno. La *leggerezza* di un'alzata interna dipende inoltre da una disposizione tale, che il vuoto superi di molto il pieno: quanto più sonovi aspetti variati, tanto più la semplicità della pianta permette all'occhio di afferrare l'estensione de' suoi spazj, e si sviluppa il sentimento della *leggerezza.*

3.° Abbiamo detto esservi negli edificj una *leggerezza* che è il prodotto delle proporzioni e del loro sistema. La *leggerezza,* come abbiamo osservato, potendo essere una qualità ora lodevole ed ora biasimevole, la sola che merita di essere ricercata ed ammirata, è quella che rimarrassi in una via di mezzo, che il gusto deve pur confessare, e che la teoria delle proporzioni sa determinare. Conveniamo per esempio, che i cordoni gotici, i fusi delle colonne dell'arabesco hanno maggior *leggerezza* che gli ordini dell'architettura greca. Ma che cosa è mai una *leggerezza,* il cui effetto viene prodotto da un eccesso bizzarro di altezza, da una mancanza troppo sensibile di rapporti fra ciò che sostiene, e quello che è sostenuto?

Il sistema dell'architettura greca, stabilendo le proporzioni applicabili a ciascuno degli ordini, ammette fra loro una progressione di *leggerezza.* Ma l'impressione, che ne risulta, non è dovuta a *contrasti,* che, facendo derivare il suo effetto dall'eccesso medesimo, lo distruggono anzichè aumentarlo. Lungi

che la disposizione corintia, per esempio, fondi la sua *leggerezza* sopra spiccate opposizioni, essa non è che una varietà nei rapporti delle sue forme e delle sue parti cogli ordini; e quanto a' suoi particolari, e persino a' suoi ornamenti, essi si troveranno in accordo col carattere generale della qualità che l'ordine deve esprimere, e del modo di conservarci l'armonia del gusto, senza che nulla contrasti al sentimento ed all'occhio.

Oltre a questi tre punti di veduta, sotto i quali abbiamo dimostrato che la *leggerezza*, come qualità lodevole, può essere considerata in teoria, e manifestarsi in pratica nell'architettura, vi ha un altro senso meno materiale, secondo il quale questa qualità, per manifestarsi, dipende dal gusto solo e dal genio dell'artista, e tiene a certi rapporti che parlano al sentimento, e che lo spirito solo è in grado di apprezzare, o i soli esempi possono far comprendere.

Laonde si riconosce la *leggerezza*, di cui parliamo, dal così detto stile dell'architetto, o dalla maniera colla quale sa rendere i propri pensieri, e far esprimere alle combinazioni della materia la idea di grazia, di eleganza, e quella certa attrattiva, che le linee, i contorni, le forme, posson rendere sensibile a chi abbia particolarmente lo spirito esercitato nella intelligenza di un tal linguaggio. Ma questa critica del gusto non si fa ben intendere se non col mezzo di comparazioni. Non vi ha quindi alcuno, che non possa riconoscere che il gusto del Palladio sia più leggiero, in architettura, di quello del Brunelleschi; che la scuola veneziana tenda assai più alla *leggerezza*, che il gusto della scuola fiorentina.

Nella parte specialmente dell'ornato lo spirito ed il gusto della *leggerezza*, opposto allo spirito od al gusto contrario, troveranno più facilmente il modo di produrre le loro impressioni e rendere la manifestazione più facile ad essere còlta ed intesa. In generale, molte parti liscie che, nella decorazione, staccheranno con maggior vivacità le figure ed i particolari degli ornati, la finezza della esecuzione, la precisione de' contorni, un risalto sobrio, saranno i mezzi che l'architetto porrà in opera per esprimere il sentimento della *leggerezza* che costituisce il carattere del suo stile.

* LEGGIADRIA — Un certo portamento della persona rappresentata in pittura così leggiero ed agile, ch'e' pare ch'ella si muova, e quasi non abbia peso, ma leggerissimamente si sostenti; è propria della gioventù, specialmente di ninfe e simili. Una certa *leggiadria* è propria di tutte le opere dell'arte ben condotte — BALD.

LEGGIERO — (Levis-Leger-Leicht) — Aggiunto che esprime il contrario di pesante.

* § *Leggiero* dicesi in architettura un edifizio svelto e dilicato, la di cui bellezza consiste nella forma, e nel quale in proporzione si è impiegata poca materia, e anche materia di sua natura *leggiera*. Dicesi pure nella scultura dei soli ornamenti, intagliati con diligenza e vòti al disotto, come le foglie dei capitelli corintii. I subbietti che richieggono leggerezza nel tratto, nel tocco, nel colore, sono i cieli, le acque, i fiori, i veli, i capelli e tutti gli oggetti che possono ondeggiare, ed essere agitati dal vento. Quindi il *leggiero* si confonde talvolta coll' *aereo*. L' opposto del *leggiero* è il grossolano ed il pesante — BOSS.

LEGGIO — (Pluteus-Lutrin-Lesepult) — Si dà questa denominazione ad una specie di sostentacolo, fatto a guisa di piedestallo, di colonna o di balaustro, in marmo, in bronzo od in legno, per uso di tenervi su il libro aperto per poterlo leggere comodamente, il quale si colloca in mezzo al coro di una chiesa.

* § E' pure uno strumento di legno, del quale si servono i pittori per regger le tele o tavole ch' essi dipingono, fatto per modo di potersi rizzare a pendio più o meno, secondo il bisogno del pittore. In Lombardia dicesi anche *cavalletto* — BALD.

LEGNAJA o LEGNARA — (Fourrière, Bûcher-Holzhof) — Magazzino di legna, situato per lo più nel fondo del cortile di un palazzo, nel quale, oltre le legne, si tengono il carbone ed altri oggetti combustibili. Nelle case comuni suol riporsi la legna nella cantina, o luogo sotterraneo, detto dai francesi *bucher*.

LEGNAJUOLO — (Faber lignarius-Menuisier-Tischler) — Artefice che lavora di legname. Un bravo *legnajuolo*, oltre alle cognizioni pratiche dell'arte, deve aver appreso gli elementi del disegno, saper delineare i profili, sbozzare ornamenti, non essere insomma digiuno dei principj dell'architettura. Sin. FALEGNAME, LEGNAMARO.

* § L'arte del *legnajuolo* dividesi in sei rami: il *legnajuolo* in grosso, più propriamente falegname, il *legnajuolo* che fa le varie parti della casa, il *legnajuolo* di mobili, o ebanista, o stipettajo; l'intarsiatore, il cassajo, o *legnajuolo* che lavora le casse delle carrozze, e il *legnajuolo* che lavora gl'ingraticolati — D. T.

LEGNAME, LEGNO — (Lignum-Bois-Holz) — Nell'arte di edificare si intende per *legno* la sostanza solida di cui è formata la parte essenziale del tronco e dei rami degli alberi. *Legname*, è nome universale de'legni da costruzione. Il *legname* è una delle materie, che s'impiega generalmente in qualunque edificio, che non può essere adoperato arbitrariamente, e la cui scelta contribuisce alla maggiore solidità delle opere. La scelta richiede adunque, da parte del costruttore, un'esatta cognizione della natura di detta sostanza, della sua tessitura, delle cause che producono le sue qualità essenziali, la forza e la solidità.

Il *legname*, rispetto all'uso cui serve negli edificj, si distingue in *legname da costruzione*, in *legname* da *lavori minuti* o *minuteria*, ed in *legname* da *impiallacciature*. Non tratteremo nel presente articolo che del *legname* della prima specie, e particolarmente di quello di quercia. Le nozioni relative ai legnami delle altre due specie possono vedersi agli articoli MINUTERIA, IMPIALLACCIATURA.

I *legnami da costruzione* sono quelli che meritano un'attenzione maggiore: sono essi i più considere-

voli ed importanti di tutti, sia che si considerino le dimensioni che possono avere, sia che si esaminino le qualità che loro si richiedono per formar opere solide e durevoli. Sovente sono essi destinati a sostenere enormi pesi, a resistere a grandi sforzi, a soggiacere a tutte le intemperie delle stagioni: ora, secondo i paesi e le circostanze, questi *legnami* compongono l'insieme dell'edificio; ora fanno parte soltanto del fabbricato, e si uniscono agli altri generi di costruzione; quasi da per tutto compongono i solaj ed i tetti: ed in qualunque caso essi saranno suscettibili della maggiore durabilità quando abbiano le qualità richieste, cioè, durezza, solidità e fermezza.

La pietra ha senza dubbio sul *legno* il vantaggio della durezza, pesantezza e solidità: essa inoltre ha il potere di resistere a tutte le intemperie del cielo, di non essere soggetta ad imbarcare, a cangiare di forma e di volume, di procurare insomma agli edificj, che ne sono costrutti, una solidità, una stabilità maggiore di quella che può risultare dall'impiego del *legname*.

Il *legname*, al contrario, ha questo di vantaggio in confronto delle pietre, d'essere meno fragile, più facile ad essere lavorato e trasportato da un luogo all'altro. Essendo il *legno* formato di fibre longitudinali che sono tenacissime e molto aderenti fra loro, può egualmente servire a tirare ed a portare; può esser posto diritto, di traverso, od inclinato. La pietra, invece, composta di parti granose riunite, non può resistere solidamente che allo sforzo della pressione. Sonosi veduti per altro esempj di grandissime pietre poste come pezzi di *legname*, soprattutto negli edificj antichi degli Egiziani e dei Greci: ma queste posizioni, che fanno supporre una tenacità poco comune nella pietra, sono quasi sempre forzate, e contrarie alla natura delle pietre più comuni.

Il maggior inconveniente del *legname* negli edificj è di andar soggetto agl'incendj. Questo, più che altro, ha per avventura contribuito a screditare l'impiego del *legname*, e a scemarne l'uso, e fu causa probabilmente della scoperta dell'arte di far le vôlte, e di quei mezzi ingegnosi di supplire ai tetti, ai solaj ed alle travi.

V'ha non di meno una infinità di circostanze, nelle quali, se trattisi per esempio di edificj idraulici, non può essere la pietra sostituita al *legname*. Anche per la costruzione degli edificj in tutta pietra, è necessario porre in opera il *legname*. Esso è indispensabile per le centinature, i ponti, le macchine, che non possono essere eseguite con altro materiale. In questi casi ed in tutti gli altri, che è inutile il riferire, il *legno* di quercia è quello che viene di preferenza e più spesso adoperato; e di esso principalmente intendiamo di occuparci.

Il *legno* di quercia, in generale, è senza dubbio il migliore che si possa impiegare nelle costruzioni. Esso possiede in grado eminente le qualità essenziali alle opere di carpenteria. Trovansi delle quercie tanto grosse da poter somministrare dei pezzi di *legname* lunghi dai 18 ai 20 metri, e della riquadratura di 60 centimetri.

Quanto alla durata la quercia prevale a tutte le altre essenze di alberi che possono fornire pezzi di altrettanta dimensione. Il *legno* di quercia è inoltre il più pesante di tutti; quello che resiste meglio alle intemperie delle stagioni; tuffato nell'acqua, piantato in terra, esso dura dei secoli. Suol dirsi che la quercia cresce in cent'anni, si conserva cent'anni, e deperisce in cent'anni.

L'esperienza ha dimostrato che allorquando questo *legname* è stato tagliato in tempo opportuno, ed impiegato ben secco e difeso dalle ingiurie dell'aria, può durare fino a seicento anni: impiegato sotto terra, o nell'acqua, si conserva mille e cinquecento anni.

In forza è superiore a tutti gli altri *legnami* da costruzione. Il suo tessuto uniforme è proprio tanto ai lavori in grosso, che a quelli minuti, come altresì alla costruzione di qualunque macchina.

Quando è forza l'impiegare il *legname* di quercia ancor verde, devesi avere la precauzione di lasciarlo per molto tempo nell'acqua, la quale discioglie e leva tutto il succo; quest'è il mezzo più proprio per impedire al *legname* di tarlare, e d'esser logorato dai vermi. Fa d'uopo inoltre levare tutta la parte esterna, cioè l'*alburno*. Chiamansi così gli ultimi strati del *legno* che sonosi formati in una quercia, e che non hanno acquistata tutta la solidità di cui sono suscettibili. L'alburno comprende da 12 a 15 cerchi o strati legnosi, e talvolta anche 25. Questo *legno*, che è tenero, va soggetto a corrompersi facilmente, e ad essere roso dai vermi. Perciò non devono mai gli operai mettere in opera alcun *legname* che abbia dell'alburno.

Cionnonpertanto Buffon ha trovato il mezzo di rendere l'alburno sodo e durevole al pari delle altre parti del *legno*. Questo mezzo consiste nello scortecciare l'albero in piedi. I Tedeschi, presso cui gli Olandesi vanno a comperare i *legnami* pei loro lavori minuti, non hanno altro secreto per procacciare loro la qualità che richiede la natura di tali lavori. Le esperienze di Buffon intorno a questo soggetto hanno dato i più soddisfacenti risultati. L'alburno degli alberi scortecciati e lasciati in piedi è divenuto duro al pari del cuore. Essendo il *legno* di quercia quello che produce maggior quantità d'alburno, trovasi in caso di non soffrire molto calo, potendosi, con tale espediente, profittare di tutta la grossezza dell'albero.

Il *legno* di quercia, come quello di tutti gli altri alberi, varia di peso, di durata e di grossezza, secondo la natura del clima e del terreno, in cui ha vegetato. La grossezza del *legno* è sempre in rapporto colla durata del suo aumento. Gli alberi, che crescono più lentamente, producono sempre il *legno* più duro, più pesante e più compatto, e per conseguenza più

forte. Non si distingue l'alburno negli alberi teneri, come il tiglio, la betulla, l'alno ed altri di tal natura; o più veramente il legno di questi alberi è un alburno che non acquista mai la durezza del *legno*, perchè la sostanza legnosa rimane sempre nel primitivo suo stato, senza mai indurire. Per questa ragione sono i medesimi sottoposti ad essere guasti dai bruchi e dagli scarabei ed altri insetti, che vi si nascondono e ne traggono il loro alimento.

Da esperimenti fatti sulla forza del *legname* di quercia risulta ch'essa è proporzionale al suo peso, vale a dire che di due travi del medesimo *legno* e delle stesse dimensioni, sarà più forte quello che avrà il maggior peso. Questa osservazione fornisce un mezzo facile per conoscere assai di leggieri quale sia il *legname* che meglio convenga alle costruzioni.

Il peso del *legno* varia in uno stesso albero. Quello che è ricavato dalla parte inferiore dell'albero pesa di più che quello del mezzo, e questo pesa più di quello della cima dell'albero e dei rami. Quindi, allorchè trattasi di scegliere un pezzo forte, convien trarlo dalla parte inferiore dell'albero.

Negli alberi che non hanno acquistato tutto il loro aumento, il *legno* preso verso il cuore del tronco è più duro di quello della circonferenza. Secondo le esperienze di Buffon questa durezza cresce in proporzione aritmetica. Negli alberi perfetti, o che hanno raggiunto tutto il loro aumento, la durezza dal centro alla circonferenza è pressochè eguale; ed in quelli che cominciano a deperire, il cuore è men duro della circonferenza. Questa seconda osservazione fa vedere quanto sarebbe vantaggioso il tagliare gli alberi dopo che hanno finito di crescere.

Il peso medio del *legno* di quercia, negli alberi di recente tagliati, è dai 700 agli 800 chilogrammi al metro cubico. Il grado maggiore di secchezza che questo legno può acquistare, è un terzo del suo peso; di maniera che il peso minimo d'un metro cubico di *legno* di quercia perfettamente secco è dalle 470 alle 540 libbre metriche. Il *legno* di quercia, troppo secco, è molto men forte del *legno* degli alberi appena tagliati. Questo ha maggior forza, ma piegherà sotto un minimo peso impiegato nella costruzione, sarà di poca durata, e si guasterà facilmente. Quello che è mezzanamente secco, vale a dire, che non ha perduto che il sesto del suo peso, dev'essere preferito; esso deve pesare dalle 580 alle 670 libbre metriche.

Le fibre del *legno* di recente tagliato, essendo piene di succo, sono più aderenti, più fortemente unite che nel *legno* affatto secco. In quest'ultimo caso esse hanno maggior ruvidezza ed aderenza, e quindi il *legno* si fende più facilmente e si rompe sotto un peso minore di quello che può portare il *legno* verde.

Le fibre del *legno* mediocremente secco sono più ruvide di quelle del *legno* verde, e più aderenti di quelle del *legno* secco. Così questo grado medio di secchezza è quello che dà forza e consistenza maggiore, e che meglio conviene ai lavori di costruzione.

I *legnami* nelle fabbriche agiscono ora con forza assoluta, ora con forza relativa. S'intende per forza assoluta lo sforzo che è necessario per rompere un pezzo di legno piegandolo ai due capi secondo la lunghezza delle sue fibre. La forza relativa del *legno* dipende dalla sua posizione. Un pezzo di *legno* posto orizzontalmente su due appoggi, si spezzerà più facilmente e sotto un minimo sforzo, che quando fosse inclinato. Lo sforzo sarà tanto minore, quanto più lunghi saranno i pezzi. Lo sforzo quindi va decrescendo quasi in ragione inversa della sua lunghezza. Perciò un pezzo grosso 15 centim., lungo met. 2, 5, sostiene poco più del doppio d'un altro lungo metri 5 della medesima grossezza e posto nella stessa maniera.

La forza assoluta del *legname* dipende dalla sua grossezza. Sarebbe necessario uno sforzo eguale per rompere due pezzi di *legname* della stessa grossezza, tirandoli ai due capi secondo la lunghezza delle loro fibre, quantunque fossero di lunghezza disuguale.

Dopo il *legno* di quercia, quello che viene più comunemente adoperato in lavori di costruzione, è il *legno* di abete. In questa specie di *legno*, come in tutti gli alberi resinosi, il *legno* degli alberi maschi viene men alto; esso è più duro, e meglio conviene a lavori in grosso. L'abete femmina vien reputato il più alto di tutti gli alberi.

Il *legno* di abete, quantunque più leggiero della quercia, è suscettibile di portare un peso maggiore. Secondo Parent la sua forza sta a quella del legno di quercia, come 119 sta a 100, vale a dire ch'essa è quasi un quinto di più. Dietro le esperienze da noi fatte su queste due specie di *legno*, abbiamo trovato che la forza del *legno* d'abete, posto diritto e a piombo, è talvolta un terzo maggiore di quella della quercia posta in egual direzione. Cionnonpertanto il *legno* d'abete, essendo posto orizzontalmente su due appoggi, sostien meno del *legno* di quercia. In questa seconda posizione la sua forza sta a quella del *legno* di quercia come otto a nove. Il *legno* d'abete, essendo tirato dai due capi, si rompe sotto uno sforzo minore del *legno* di quercia. In quest'ultimo caso il loro rapporto di forza sta come 11 a 17. Quindi allorchè si tratta di travi, di ascialoni, o di chiavi pendenti, la quercia val meglio dell'abete. Il *legno* di abete si conserva di più colla malta e col gesso, che non faccia il *legno* di quercia; e per questo sarebbe da preferirsi pei solai ricoperti di sopra e di sotto. L'abete serve in particolar modo per la costruzione di quelle vòlte leggiere che vengono attribuite a Filiberto De-Lorme, quantunque il Serlio ne abbia parlato prima di lui, e ne abbia citato esempj antichissimi tanto in Francia che in Italia (V. Volte in Legno).

Si adopera inoltre nelle grandi costruzioni il castagno, l'olmo, il faggio, il pioppo, il carpino, il noce, l'acero, il frassino, il tiglio, l'ulivo e l'olmo; in Italia si fa uso del larice, del pino, del cipresso, del platano; nel Levante s'impiega il cedro: ma tutti questi

legni sono inferiori per la durata alla quercia ed all'abete. Dopo questi vengono l'olmo, il castagno, il noce, indi i cedri, i cipressi, i larici, e questi hanno il difetto di essere fragili; gli altri non hanno la forza richiesta, e non possono avere la durata necessaria ai grandi edificj: quindi non sono da impiegarsi che in mancanza dei precedenti.

Si fa uso in Africa del *legno* di palma, d'acacia, di ceiba, di baobad. In America, oltre la quercia e l'abete, si adopera il *legno* d'acajù, denominato *cedro di San Domingo*. Esso è uno de' più belli che si conoscano, soprattutto pel suo colore: ha inoltre, per le opere di carpenteria, tutte le proprietà della quercia. Il suo tessuto è molto più bello, più fino; si lavora meglio e riceve un bel pulimento. Il balatas è pure una specie d'albero d'alto fusto che s'impiega in America. Ve ne sono di più sorta: il migliore è il balatas rosso di San Domingo o il sapotilizio marrone. Tuttavolta osservasi in generale che i *legnami* da costruzione d'Europa sono preferibili a quelli delle altre parti del mondo. Quelli dell'Asia sono troppo secchi, quelli dell'Africa troppo teneri e quelli dell'America troppo umidi.

Premesse queste cognizioni generali sui *legnami*, facciamoci a considerarli secondo le loro specie, la maniera di foggiarli e i loro difetti; dividendo il rimanente di questo articolo in tre parti contenenti per ordine alfabetico le diverse specie di *legni*.

Del legname secondo le sue specie.

Legname di quercia greggio o duro — (Bois de chêne rustique, ou dur-Hartes grobfaseriges Holz) — Dicesi di quello che ha il filo più grosso, e che s'impiega nelle opere di costruzione.

Legname di quercia tenero — (Bois de chêne tendre-weiches, zartes Holz) — *Legno* grasso, vale a dire meno poroso che duro, e con poco filo: è proprio per lavori minuti e di intaglio.

Legname duro e prezioso — (Bois dur et précieux) — Vengono così qualificati i diversi ebani, il *legno* della China, di violetto, di Calembourg, di cedro e simili, che si tagliano in foglia per le opere d'impiallacciatura e di tarsia, e che ricevono un pulimento molto vivo.

Legname leggiero, o dolce — (Bois léger-leichtes Holz) — Chiamasi così ogni *legno* dolce, l'abete, il tiglio, l'alberella ecc. il quale serve a far tramezzi e solaj come il legno di quercia.

Legname resinoso — (Bois résineux) — Si comprende sotto questa denominazione l'abete, il picea ed altri alberi resinosi. Questi legnami impiegati nelle fabbriche, sono soggetti ai tarli come si è potuto osservare in più luoghi.

Legname sano e netto — (Bois sain et net) — *Legno* che non sia imporrito, nè abbia nodi difettosi, fistole, rugosità ecc.

* Legname abbattuto e coricato sulla terra — (Bois gisant-gefälltes Holz).

* Legname cedio — (Bois tais leis) — Quello che si taglia prima che pervenga ad alto fusto — STR.

* Legname di ghiaje — (Bois de gravier) — Quello che resta sulle ghiaje, e quindi in acqua meno del fluitato: oppure *legno* che cresce nelle ghiaje o nei fondi petrosi — STR.

* Legname fluitato — (Bois flottè) — Legno trasportato in zattere per acqua — STR.

* Legno secco — (Boi sec-trockenes Holz).

* Legname verde — (Bois vert-grünes od. nasses Holz).

Del legname secondo le sue forme.

Legname abbozzato — (Bois de brin et de tige) — *Legno* a cui sono stati solamente levati i quattro segmenti per isquadrarlo, e che serve pei tetti, colonnette angolari, specchiature e travicelli de' solaj.

Legname apparente — (Bois apparente-schrein Holz) — Quello, che posto in opera ne' solaj, tramezzi, o simili, non viene coperto da gesso, calce, o altro intonaco.

Legname assottigliato — (Bois affaibli-verringertes, ausgeschweiftes Holz) — Quello la cui squadratura venne notabilmente diminuita rendendolo diritto, curvo, e cangiandogli forme, per lasciare risalti ai bolzoni, oppure sporti agli stipiti sotto le travi che sostengon tramezzi.

Legname con molto alburno — (Bois flache) — Si dà questo nome al *legno* che può essere squadrato senza molto calo, ed i cui canti non sono vivi.

Legname curvato, o imbarcato — (Bois bougé) — *Legno* che è rigonfio o curvo in qualche punto.

Legname d'assortimento — (Bois d'echantillon) — Chiamansi così i pezzi di *legno* di certa grossezza e lunghezza ordinaria, come sono nei cantieri.

Legname da sega, o segaticcio — (Bois de sciage) — Quello che dividesi per lungo con la sega per far travicelli, asicelle ed altro.

Legname da spacco o fenditura — (Bois de refend) — Quello che si riduce in liste per farne delle doghe, lattole, o panconcelli e simili.

Legname dirizzato, o piallato, o intraversato — (Bois lavé) — Quello cui si sono levati tutti i segni della sega e tutti i riscontri.

Legname di squadratura — (Bois d'équarrissage) — Quello che è riquadrato, e che prende diversi nomi secondo le diverse grossezze.

Legname greggio o colla scorza — (Bois en grume) — *Legno* non isquadrato, che si adopera nella sua grossezza naturale per palizzato ed altro.

Legname piatto — (Bois méplat-Breil-Holz; hochkantiges Holz) — Quello che ha maggior larghezza che grossezza.

Legname ripulito — (Bois corroyé) — Dicesi di quello che è dirizzato colla cagnaccia, o colla pialla.

Legname storto — (Bois gauche ou deversé) — *Legno* che non è diritto rispetto agli angoli ed ai lati.

Legname tortuoso — (Bois tortu) — Quello che è buono soltanto per far delle curve.

Legname vivo — (Bois vif-lebindiges Holz) — Quello i cui spigoli sono vivi e senza denti, e che non ha scorza nè alburno.

* Legname che ha l'alburno da una sola parte — (Bois cantiban).

* Legname squadrato — (Bois carré-viereckiges Holz).

Del legname secondo i suoi difetti.

Legname abbrumato — (Bois gélif) — Quello che ha delle fenditure cagionate dal ghiaccio.

Legname bianco o dolce — (Bois blanc-weisses od. weiches Holz) — Quello che tiene della natura dell'alburno, e che facilmente si guasta.

Legno cariato o viziato — (Bois carié ou vicié) — Quello marcito o roso dai vermi, od imporrito.

Legname morto in piedi — (Bois mort en pied-dürres Holz) — Quello che è privo di sostanza e non è buono che da bruciare.

Legname nocchieroso, o nodoso — (Bois nouailleux) — *Legname* pieno di nocchj, o nodi, che lo rendono difettoso e facile a rompersi particolarmente nei nodi, quando si lavora.

Legname rosso — (Bois rouge-rothfaules Holz) — Quello che comincia a guastarsi, che si riscalda ed è soggetto a marcire, e vi si osservano piccole macchie rosse. Dicesi anche legname Vergheggiato o Riscaldato.

Legname rotolato — (Bois roulé) — Quello i cui anelli annuali sono separati e distanti, e non è buono da lavorare. Dicesi anche *legname* Slogato, Stravolto.

Legname sbiecato — (Bois qui se tourmente) — Quello che dopo lavorato, squadrato, e posto in opera, non conserva la forma, ma si curva e si sbieca.

Legname tarlato — (Bois vermoulu) — Quello che è roso dal tarlo.

Legname trinciato — (Bois tranché) — Quello che ha nodi difettosi o fibre oblique che tagliano la trave, e scemano la sua forza di resistenza.

* Legnami a fili tagliati — Quello che ha le fibre in disordine o troncate per la interruzione irregolare dei nodi — *cav.*

* Legname ammaliato — Quello cui si è fatto occultamente con male arti qualche danno alle radici, perchè cada o perisca lentamente — *str.*

* Legname arsicciato — È quello che è maltrattato dal fuoco — *str.*

* Legname bistorto, o malfatto — Dicesi di quello che ha forma irregolare — *cav.*

* Legname diacciolo — Quando ha qualche fenditura diretta dal centro verso la circonferenza della sezione — *cav.*

* Legname fracido — Quello in cui la putrefazione è avanzata — *cav.*

* Legname radiato, o stellato — Quando ha molte fenditure dirette dal centro alla circonferenza della sezione — *cav.*

* Legname sradicato dai venti, ed i cui rami si sono rotti — (Bois chablis ou chablé-windfälle Holz).

* § 1. Legno d'acagiù Se ne distinguono due sortà: il vero che è venato, più o men rosso, ed il bastardo, che ha la foglia e le frutta più piccole ed è leggiadramente picchiettato: sono entrambe assai stimate per le mobiglie — *n.*

* § 2. Ferro. *Legno* di un grande albero indigeno delle alte montagne della Cochincina, così chiamato dall'essere durissimo e di estremo peso, per lo che se ne costruiscono ponti e colonne, che devono sopportare grossissimi pesi — *n.*

* § 3. Marmorizzato. *Legno* di un grand'albero della Gujana e delle Antille, che s'innalza circa quindici metri ed è molto screziato; la sua corteccia è liscia, cenericcia, e quando si intacca, dà un succo lattiginoso. Il *legno* interno è duro, pesante come screziato e sparso di macchie che somigliano a quelle d'un marmo venato di rosso sopra un fondo bianco. Quando il fondo è giallastro si dice *legno benedetto.* Nel lavorarlo esala un odore soave, che ben presto si dissipa, ma che si rinnova strofinandolo. È molto ricercato per la tarsia, impiallacciatura ed altri lavori; e se ne fanno molte mobilie — *n.*

* § 4. Rasato. Questo *legno*, che si trae da un bell'albero delle Antille, adoperasi utilmente nelle tarsie. Quando è lustrato ha quasi la lucidezza del raso; pare che sia l'identico, od una varietà del *legno* marmorizzato. Dicesi anche talvolta *legno rasato europeo* al primo, il cui *legno* quando è ben preparato, somiglia alquanto l'Americano — *n.*

* § 5 Verde. È lo stesso albero che si conosce più comunemente col nome di *ebano verde* o *ebano delle Antille*, così chiamato pel suo colore. Questa tinta e il bel lustro di cui è suscettivo, il fa ricercare. Si trae dal Jacarunda del Brasile, il cui *legno* è duro, marmorizzato e buono per le tarsie e le impiallacciature. Ha molto alburno bianco, ed il suo colore è di verde nerastro frammisto a vene o macchie gialle. Si lustra come l'ebano, ed invecchiando, annerisce si bene che gli ebanisti lo vendono per ebano vero. Perchè sia di buona qualità dev'essere compatto, venato, di color oscuro, e con poco alburno — *n.*

* § 6. Violetto. Questo *legno* viene recato in grossi ceppi dagli Olandesi dalle loro colonie dell'America meridionale. Ha un odore dolce e piacevole, ed un bel colore traente al violetto ed ornato di venature. Questo *legno* è tanto più stimato, quanto più le sue vene risaltano e sono più vivaci; gli ebanisti lo chiamano particolarmemte *legno violetto*, e serbano il nome di *legno di balisandro* pei legnami più grossi. La sua venatura, essendo molto fitta, può ricevere pulitura assai lucida: è buono pel torno, per l'impiallacciatura ecc — *n.*

* — Che tien del *legno*, *lignosus* — *bald*

LEGNUOLO — (Simbleau) Cordella di cui fanno uso i carpentieri e falegnami, per delineare grandi circoli,

quando la lor grandezza sorpassa la portata di un compasso.

* LENTO, LENTE — Arrendevole, pieghevole, non disteso, contrario di stirato — *BALD.*

* LEONCELLO — Mensola, capitello —

* LEONE, vescovo di Tours, ed architetto, eresse nel secolo sesto varj edifizj, perchè a que' tempi tenebrosi i secolari non conoscevano che le armi ed ogni avanzo di scienza erasi rifuggito ne' chiostri, onde si videro ecclesiastici e monaci d'ogni ordine dedicarsi all'architettura e ad altre utili professioni — *BON.*

* LEONI LEONE aretino, discepolo di Michelangelo, fioriva verso la metà del secolo decimosesto. Operò molto in Fiandra al servizio di Carlo V e Filippo II, e come scultore, e come architetto, e come coniator di medaglie. Fatto ricco e fregiato del titolo di cavaliere, si ridusse indi a Milano, dove si fabbricò un curioso palazzetto di stile bizzarro, ma non disgiunto da merito di originalità, come appunto soleva quel sommo e la sua scuola. Dal basamento dove sono effigiate otto erme colossali che sorreggono una loggia al piano nobile, è detta casa degli *omenoni*, e diè nome alla via in cui sorge, sgraziatamente troppo angusta perchè si possa godere sotto buon punto di vista il bel concetto. A *Leone Leoni* è pure attribuito il mausoleo del Medeghino nel duomo di Milano, e le buone statue di bronzo che lo adornano, benchè altri ne faccia autore lo stesso Michelangelo. Ad ogni modo è pensiero zoppo, nè meritava gara di proprietà — *L. I.*

* LEOPARDO (ALESSANDRO), architetto, scultore e fonditore in bronzo, nato circa il 1450, fu continuamente ai servigi della serenissima repubblica di Venezia, per ordine della quale fece i tre piedestalli di bronzo che sostengono gli stendardi in piazza di s. Marco; nel 1495 ripulì ed innalzò la magnifica equestre statua in bronzo di Bartolommeo Coleoni nella piazza de' Ss. Giovanni e Paolo, il di cui modello era stato eseguito per ordine del senato dal celebre scultore Andrea del Verrocchio. Il nostro *Alessandro* viene dal Vasari e da altri accusato di aver voluto appropriarsi il merito di così stupendo lavoro, intagliando nella cintura sotto la pancia del cavallo: *Alexander Leopardus. V. fecit opus.* Lo difese con buone ragioni il Temenza nelle *Vite degli architetti*; ma basterà a sua giustificazione l'osservare, che il Verrocchio fece bensì il modello della statua, ma non del cavallo, che fu eseguito da *Alessandro*, onde poteva a ragione porvi il proprio nome; comechè poi, forse senza sua colpa, abbia quest'inscrizione indotto molti a crederlo autore ancora della statua del Coleoni. Mancò alla gloria dell'arte nel 1515 — *T.*

LESCHEO — Nome che in greco significa *conferenza*, *conversazione*, e venne appropriato a una sorta di edificio destinato probabilmente a riunioni pubbliche, ove i cittadini conversavan fra loro. Ve n'erano in quasi tutte le città della Grecia.

Alcune di esse avevano parecchi *leschei*, ed ogni quartiere aveva il suo proprio: vi erano anche dei *leschei* particolari per gli uomini di età matura, ed altri pei giovani.

Secondo Proclo, citato dal Meursio, la città di Atene contava trecentosessanta *leschei*. Non sappiamo però qual forma ed estensione avessero tali monumenti. Credono taluni che fossero sale con porticati e sedili disposti ai due lati di un paralellogrammo, e che ad ogni estremità vi fosse una porta.

Pare che questi edificj fossero anche ornati di pitture. Il *lescheo* di Delfo era stato dipinto dal celebre Polignoto. Le pitture rappresentavano un'offerta de' Gnidj, ed erano rinomate per la grandezza non meno che per la ricchezza della loro composizione. Pausania ne dà una particolarizzata descrizione nei capi XXV al XXXI del secondo libro della sua *Descrizione della Grecia*. A destra vedevasi la distruzione di Troja ed il ritorno della flotta de' Greci; eravi Menelao che dava le disposizioni per la partenza ed i greci eroi, gli uni ancora occupati alla distruzione della città, e gli altri che si adunavano intorno ai vascelli. La pittura del lato sinistro offriva il soggetto della discesa d'Ulisse all'inferno. Questi due dipinti contenevano così gran numero di personaggi, che è forza il credere che fossero di una considerevole dimensione; onde bisogna conchiudere che l'edificio fosse anch'esso d'un'assai grande estensione.

Sparta, dietro le notizie storiche, aveva due *leschei*; l'uno apparteneva ai Crotani che formavano una parte degli abitanti della città di Pitani, situata vicino a Sparta; l'altro *lescheo* apparteneva esclusivamente agli Spartani: era riccamente decorato di pitture, e per questa ragione chiamavasi *pècile*, come parecchi altri edificj simili, ai quali davasi la stessa denominazione in varie città della Grecia — (V. PECILE).

Dietro tali nozioni possiamo conghietturare, che i *leschei* fossero edificj favorevolissimi allo sviluppo delle arti, e che la loro forma, come la loro destinazione, contribuissero all'abbellimento delle città, ed allo incoraggiamento che le belle arti dovevano attendersi particolarmente dagli usi e dalle pratiche, che si collegano colle istituzioni sociali.

LESCOT (PIETRO) — Nato nel 1510, morto nel 1570. Apparteneva alla famiglia d'Alissy, abbate commendatario della badia di Clagny, consigliere dei re Francesco I, Carlo IX, ed Enrico III, sotto il regno de' quali egli visse, ed inoltre canonico della Chiesa di Parigi: ecco le sole notizie che ci hanno tramandato i biografi intorno alla persona di questo celebre architetto.

Pietro Lescot è riguardato come il primo, che abbia osato bandire il gusto gotico dalla nostra architettura, e sostituirvi le belle proporzioni dell'antica, come si esprime il d'Argenville, il quale aggiugne che per lui « cominciò a rinascere il buon gusto che si era perduto ». V'ha però alcun che di esagerato in questo elogio. Abbiamo veduto all'articolo di Giovanni Bullant, che con assai probabilità prima che la corte del Louvre fosse cominciata sui disegni di *Pietro*

Lescot, il Bullant aveva già, nel castello d'Ecouen, introdotti i più regolari modelli degli ordini greci. Abbiamo anche dimostrato che il Castello di Ecouen dovette essere costrutto prima del 1540, ed ora faremo vedere che il disegno della corte del Louvre non potè essere presentato dal *Lescot* prima del 1541. Quindi il Bullant precedette il *Lescot*. Tuttavia vuolsi confessare che il gusto generale dell'architettura del castello d'Ecouen sente in molte parti ancora dello stile gotico. Ma giova dire pur anco che ne' dettagli classici degli ordini il Bullant ha maggior purezza di *Lescot*, ed è forse più esatto osservatore delle regole di Vitruvio.

« Pare (scrive il d'Argenville) che il primo disegno di *Pietro Lescot* sia stato quello del Louvre. Parecchi scrittori raccontano che Francesco I lo fece cominciare nel 1528. Il *Lescot* non aveva allora che 18 anni. È mai probabile che si fosse affidata un'impresa così grandiosa ad un giovane di quella età? Non è a credersi neppure ch'egli fosse in grado d'immaginarla. Troviamo nella vita del Serlio, che Francesco I lo fece venire nel 1541 per dare i disegni del Louvre. Il modo di conciliare questi fatti, secondo ne pare, si è di dire, che il re cominciò nel 1528 a far demolire il vecchio castello di Filippo Augusto, che Carlo V avea fatto ristaurare, col torrione rotondo situato nel mezzo della corte, e che soltanto nel 1541 si diede principio al nuovo Louvre.

Il *Lescot* aveva allora 30 anni, e questa bell'opera non è superiore ad un uomo di questa età. Un'iscrizione, posta sulla porta della sala detta un tempo *dei cento Svizzeri*, ci fa sapere che Enrico II fece continuare il Louvre nel 1548, un anno dopo la morte di suo padre ».

Per formarsi un'idea del genio di *Pietro Lescot* non si ha che ad osservare il Louvre, questo solo edificio. E meglio risalterebbe il suo ingegno, qualora si potesse contrapporre a quello ch'ei fece in questo monumento, di cui egli è il creatore, il gusto ancor barbaro delle costruzioni, che formavano prima di lui, quell'ammasso irregolare di palazzo, cui molti secoli prima davasi il nome di Louvre.

L'epoca, in cui venne costrutto questo palazzo, è ancora ravvolta nella più fitta oscurità: secondo alcuni scrittori, essa risale al settimo secolo. Quello che possiam dire si è, ch'essa è molto antica, poichè l'etimologia della parola Louvre è anch'essa incerta. Vogliono alcuni che questo vocabolo derivi dal nome proprio di un signore di *Louvres*, sul terreno del quale fu innalzato il primitivo castello; altri pretendono che Louvre significhi, *l'opera, l'opera per eccellenza.* V'ha chi asserisce che *Louvre*, in lingua sassone, vuol dir *castello.* Taluni hanno cercata la ragione di questo vocabolo nel latino *lupars*, il quale, derivando da *lupus*, lupo, verrebbe ad indicare, che questo palazzo reale era in origine situato in un luogo proprio alla caccia del lupo.

Secondo Piganiol, la situazione originaria del Louvre, in una gran pianura, e segregata affatto da Parigi, fa conoscere, che questo castello era stato costruito per due fini, vale a dire per servire di casino di piacere ai nostri re, e di fortezza per difendere la riviera, e tenere in suggezione gli abitanti di Parigi.

La pianta dell'antico Louvre, continua Piganiol, era un parallellogrammo, e si estendeva in lunghezza dalla riviera sino alla contrada di Beauvais, ed in larghezza dalla contrada Fromenteau sino a quella d'Autriche, denominata presentemente contrada du Coq. Il Louvre allora toccava le mura della città, ed il terreno da esso occupato estendevasi a 60 tese in lunghezza sopra 58 di larghezza.

Pare che tutti quei fabbricati fossero in pessimo stato al principio del secolo decimosesto, giacchè sappiamo che per alloggiare al Louvre Carlo V nel 1529, Francesco I fu costretto di farvi eseguire notevoli riparazioni. Sino dall'anno 1528 vedendo questo re, che l'antico palazzo minacciava ruina, avea risoluto di cominciare sull'area di questo un nuovo edificio. Ma prima di nulla intraprendere, Francesco I ne avea domandato un disegno al Serlio, che trovavasi allora in Francia. È probabile che questo celebre architetto, il quale può avere avuto parte nel primo progetto, che per altro non venne eseguito, abbia cooperato per far approvare i disegni di *Pietro Lescot* parecchi anni dopo.

Ed in fatti, dietro i suoi progetti, venne definitivamente innalzato il nuovo palazzo, che si chiamò in seguito il *vecchio Louvre*, per distinguerlo dalle fabbriche che vi furono in seguito aggiunte.

Questa parte del Louvre, opera di *Pietro Lescot*, di cui seguironsi poi i disegni nel rimanente del gran cortile, era stato appena cominciato sotto Francesco I; esso venne condotto a termine sotto Enrico II nell'anno 1548, come indica la inscrizione incisa al di sopra della sala delle Cariatidi, scolpite dal Goujon. Crediamo prezzo dell'opera il riportare tale inscrizione, qual documento prezioso per la storia della costruzione del Louvre e per quella di *Pietro Lescot*.

Henricus II, christianissimus, vetustate collapsum, refici caeptum a patre Francisco I, rege christianissimo, mortui sanctissimi parentis memor pientissimus silices absolvit, anno a salute Christi M. D. XXXXVIII.

Abbiamo già notato che la parte del Louvre fabbricata da *Pietro Lescot* essendo stata terminata nel 1548, supponendola cominciata nel 1541, quest'architetto contava allora l'età di 30 anni.

La parte che venne allora edificata sopra i suoi disegni è quella che oggidì forma l'angolo del cortile attuale, a partire dalla porta che dà sul largo dirimpetto al *Ponte delle Arti* sino al padiglione di Lemercier noto per le Cariatidi di Sarrazin, od altrimenti la porta che conduce alla *piazza* detta del *Carrousel.* Questa parte è la sola, che sia stata compiutamente terminata. In seguito ai cangiamenti fatti nell'ultimo progetto, secondo il quale la corte del Louvre fu poi

condotta a termine, venne soppresso l'atrio d'uno dei lati dell'angolo, che mette alla porta che dà sul largo. Non rimane dunque altra parte interamente conservata dell'architettura di *Pietro Lescot*, che l'altro lato dell'angolo di cui si è detto, il quale termina al padiglione detto di *Lemercier*, o delle *Cariatidi di Sarrazin*. Questo pezzo, veramente originale ed intero del primo architetto del Louvre, ha inoltre il vantaggio che l'interno, contenendo la sala detta già dei cento Svizzeri, quantunque sia stata destinata a varj altri usi, è rimasto nella sua integrità.

Da questa sola porzione del Louvre, possiamo dunque giudicare dell'ingegno di *Lescot*, e tenere in quel conto che merita il suo gusto.

All'epoca in cui visse, vedevasi, tanto in Italia che in Francia, regnare nella pratica delle arti una più stretta unione che non è oggigiorno. L'arte dell'architettura soprattutto non era circoscritta, come avvenne di poi, ad un insegnamento speciale ed indipendente. È vero che ogni disegnatore credeva di poter essere architetto, ma ogni architetto era realmente disegnatore nel più amplo significato della parola. Componendosi in fatti l'architettura di due parti principali che possono contenere le altre, cioè l'utile, che è la costruzione, ed il dilettevole, che è la decorazione, egli è certo che perfetto architetto sarà quegli che riunirà in sè queste due doti; e ognuno converrà altresì, essere in ogni tempo di rado avvenuto, che l'una di esse non abbia primeggiato sull'altra.

Al tempo, in cui fiorì *Pietro Lescot*, l'architettura era ordinariamente professata da uomini, i quali erano ad un tempo pittori e scultori. Allora il gusto dell'ornamento e della decorazione dominava nei disegni degli architetti; lo che ad evidenza risulta dalle composizioni di *Pietro Lescot*. Egli è certo che la scultura è profusa, rispetto alla quantità degli oggetti, nell'attico specialmente della facciata da noi presa ad esame. V'ha senza dubbio esuberanza di ricchezze, e sopraccarico di ornamenti, considerando soprattutto la natura del piano e ciò che potea comportare di decorazione, proporzionatamente ai piani inferiori.

Egli è facile il comprendere come, secondo un certo punto di vista, il *Lescot* sia incorso in tale difetto. Considerando che i piani inferiori richiedono più apparente solidità, e quindi maggiore semplicità; ed avendo cominciato nel piano terreno dal corintio, credette necessario aumentare di ricchezza nel primo piano, impiegando il composito; e seguendo questa pretesa scala di proporzione, non trovò nulla di soverchiamente ricco per l'attico collocatovi al disopra. Cionnonpertanto un altro genere di convenienza dovea fargli sovvenire che la ricchezza, che si adopera nella decorazione de' piani, dev'essere proporzionata all'importanza dei piani stessi, e che altro non essendo un attico che un piano superfluo, o di necessità, non conveniva, secondo siffatto carattere, far profusione in esso di magnificenza.

Checchè ne sia di queste osservazioni, una tale architettura merita di essere tenuta in molto pregio, sia che si prendano ad esaminare i particolari della facciata che intera sussiste anche al presente, o che vogliasi considerarla nel suo tutto. Vi si ammireranno sempre la purità, la correzione e la bella esecuzione delle ordinanze, delle finestre, dei fregi, degli stipiti delle porte e delle finestre. Anche la perfezione della scultura ha contribuito non poco al merito ed al bell'effetto di questa facciata. Fu per *Lescot* una fortuna l'avere lavorato insieme con Giovanni Goujon; e quando regna fra l'architetto e lo scultore un tale accordo di stile e di gusto, le due arti ricevono l'una dall'altra quella grazia e quel merito che meglio non saprebbe definirsi se non col dire che le due parti sembrano l'opera d'un solo.

Vi può essere, come vi ha difatti, discrepanza di opinioni sul merito della facciata di *Lescot* presa nel suo insieme. E questa viene giustificata dai cangiamenti sopravvenuti nell'alzata della corte del Louvre, quando nuovi progetti mirarono successivamente all' ingrandimento della detta corte. A quanto pare fu sotto Luigi XIII che nacque l'idea di quadruplicare il recinto progettato da *Lescot*. Essa non doveva in fatti avere che un quarto della dimensione attuale nel suo interno. Lemercier fu incaricato della erezione del gran padiglione delle Cariatidi di Sarrazin, che sussiste anche al presente, sormontato da una cupola; e fu desso che, continuando nelle parti inferiori di questo padiglione la disposizione di *Lescot*, innalzò a riscontro, e sempre sui medesimi disegni, l'altr'ala che si appoggia al padiglione.

Quando di regno in regno, e di progetti in progetti, il recinto della corte del Louvre venne quadruplicato, questa fabbrica, tante volte ripigliata ed intermessa, offriva delle parti innalzate sui disegni di *Lescot*, e delle altre, a cui erasi sostituito un terzo piano od ordine di colonne al piano ad attico del primo architetto. Allora fu che si venne al punto di dovere determinare quale delle due costruzioni prevaleva sull'altra: la quistione però rimase indecisa. Ma fu mestieri finalmente il risolverla negli ultimi progetti che vennero adottati ed eseguiti al cominciare di questo secolo pel compimento del Louvre. Il momento era giunto della definizione; ma il rispetto che si ebbe per l'architettura di *Pietro Lescot*, quantunque nel resto si preferisse il sistema del terzo ordine a quello dell'attico, fu cagione, che si lasciasse intatta la facciata terminante ad attico: e questa facciata, monumento del genio di *Lescot*, contribuirà probabilmente a perpetuare ancora l'indecisione sul migliore insieme dei due progetti. Vi sono in fatti ragioni di convenienza tanto in favore che in contrario, ed il buon gusto in architettura non basterebbe da solo a risolvere una tale quistione.

Parlando dei lavori eseguiti nel Louvre attuale da *Pietro Lescot*, e conservati sino a' nostri giorni, non è da ommettersi la grande e bella sala che occupa

il pian terreno del corpo del fabbricato, di cui or ora abbiamo ragionato. Questa sala, divenuta al presente una delle più belle del museo reale delle antichità, è notevole per la sua dimensione e particolarmente pe' suoi ornati.

* LETTERATI — Diconsi i monumenti ed i marmi accompagnati da lettere o iscrizioni — BOSS.

* LETTI — Da principio furono mucchi d'erbe, coperti di qualche pelle; poi dagli asiatici venne la moda dei cuscini, delle lane, dei letti d'ebano e di cedro, ornati ancora di metalli preziosi, d'avorio e di sculture. I letti servivano per giacere, per sedere a mensa, per leggere e scrivere; quindi i *lettisternj*, le *clinocattedre*, i *letti leccutratorj* ecc. Solo all'epoca di Elio Vero si trova menzione di materassi, di cuscini, di letti formati alla foggia dei nostri, ma sovente più ornati e più ricchi, con coperta o baldacchino al di sopra. Quindi vennero i letti africani, o archiaci, letti nuziali, geniali ecc. L'architettura non si è ancora abbastanza occupata della forma più elegante dei letti — BOSS.

LETTO — (Lit) — I costruttori servonsi di questo vocabolo parlando della situazione naturale d'una pietra quand'è nella cava.

Dicesi d'una pietra che ha due *letti*, il *letto* superiore, detto *tenero*, e l'inferiore detto *duro*. Secondo la differenza dell'impiego si mette allo scoperto l'uno o l'altro; per esempio nei terrazzi, nella formazione delle lastre ecc., si pone il *letto* duro al di sopra.

Chiamasi anche *letto di sopra* d'una pietra quello sul quale si posa un'altra pietra, e *letto di sotto* quello sul quale la pietra stessa s'appoggia.

Letto in questi casi ed in parecchi altri è sinonimo di *superficie*.

Allorquando il *letto di sopra* d'una pietra, ed il *letto di sotto* d'un'altra pietra sono collocati orizzontalmente, formano nella muraglia una corsia, uno strato di pietre; quando i *letti* formano un piano, od una commisura inclinata o perpendicolare all'orizzonte, come negli archi e nelle piattebande, diconsi *giunture*.

Letto esprime sempre l'idea d'una superficie piana e corrente, e vien preso sovente nel significato stesso di strato. Dicesi pertanto un *letto di malta* invece di *uno strato di malta*: dicesi della costruzione de' muri, che essi sono formati di più *letti* alternati di mattoni, di ruderi, di pietrami ecc.

— (Hourdis) — Primo strato di gesso sulla intavolatura di un palco, di un pavimento.

— DI CANALE, DI FIUME, DI SERBATOJO — (Lit de canal, de rivière ou de reservoir) — Dicesi del fondo d'un canale, che è di sabbia, o d'argilla, o di ciottoli, o di cemento, o di soda.

* § Fondo del fiume o del mare, dove si posan le acque — V.

LEVA — (Vectis-Levier-Hebel) — Si dà per lo più questo nome ad uno strumento di legno, più o men lungo, di cui si fa uso in molti lavori per sollevare grossi pesi, introducendo una delle estremità sotto ai corpi di gran peso, e mettendo un cuneo o punto d'appoggio vicino a detta estremità, che dicesi dai francesi *abattage*, ed è propriamente il *fulcro*. La *leva* dicesi anche latinamente il *vette*. L'azione della *leva* è in proporzione della sua lunghezza, ma questa lunghezza ha dei termini fissati dall'uso o dal calcolo.

Quando la *leva* è di ferro, chiamasi *palo*, *agucchia*, *pirone*, *pince*. Si adopera per far agire il verricello d'una capra, di una grue, l'albero d'un argano ecc., nell'artiglieria per muovere i pezzi di cannone, porli in batteria ecc.

* Diconsi *leve di primo genere*, quelle il cui appoggio è collocato fra la potenza e la resistenza, e sono di più frequente uso: i bracci delle bilancie, la stadera, i piè di capra, che si adoperano per alzare gravi pesi, o sforzare gli usci, le ruote dentate, gli argani, i verricelli, le ruote a gradini ecc., sono macchine di tal fatta: le forbici, gli smoccolatoj, le pinzette, le tenaglie sono composte di due *leve* di questo genere unite con un asse comune. Le *leve di secondo genere* sono quelle nelle quali la potenza agisce da un capo della *leva*, l'appoggio è all'altro capo e la resistenza in mezzo: le carriuole, i remi, i timoni ecc., sono di tal natura. Nelle *leve di terzo genere* la potenza è posta tra l'appoggio e la resistenza che sono verso le due estremità: i due forbicioni, le pinzette ecc., ne danno un esempio, e la natura impiega questa sorta di leva nei nostri organi del moto — DT.

* — *(In idraulica)* leva d'acqua, è lo stesso che sifone — A.

* § METTERE A LEVA — Lo stesso che sollevare alquanto da terra — BALD.

* LEVARE — Alzare, mandare in su, *levare*, *tollere*. Per tor via, *adimere*. In significato neutro passivo vale innalzarsi, o levarsi — BALD.

* *Levare* dicono i pittori, quando una figura ritta, aggravandosi su un sol piede posato sul piano, tiene alquanto sospeso l'altro a distinzione di quelle che posano su due piedi, che essi chiamano *posare*. — *Levare* la pianta di edificj e simili, vale disegnarne la pianta — BOSS.

* LEVATOJO — Da potersi levare, e per lo più si dice di ponte, il quale è composto di bolzoni, contrappeso, traversa, colonne e tavole ferrate.

* LEVIGARE — Rendere ben liscio — A.

* LEVIGATO — Da levigare.

* LEVIGAZIONE — L'atto di levigare, e la stessa liscezza — A.

* LEZIONI — Inutili riescono a' giovani, se non hanno ingegno, e quello che dicesi giustezza di *colpo d'occhio*. È bene per il disegno cominciare presto. Il fanciullo può cominciare a copiar figure geometriche senza riga e senza compasso, poi si mette a delineare i contorni di buoni disegni, finchè acquisti esattezza e facilità; gli si mostrano intanto le proporzioni delle statue antiche, poi gli effetti dei lumi

e delle ombre, e si avvezza ad adombrare; si mette quindi alla prospettiva ed alla anatomia, dopo di che può applicarsi al disegno della natura, o sia del modello, e delle migliori sculture antiche, onde impari da quello i colori e i moti naturali, da queste la maggior bellezza delle forme — *boss.*

LIASSO — (Liais) — Specie di pietra durissima che trovasi nelle cave d'Arcueil presso Parigi.

Il *liasso* è una pietra compatta, di grana finissima, suscettiva in opera del più bel polimento. La cappella di Versaglia è fabbricata in pietra di *liasso*. Questa pietra s'impiega benissimo anche nella scultura. I famosi bassirilievi di Giovanni Goujon, della fontana degli Innocenti, sono in pietra di *liasso*; di questa fannosi pure gli stipiti da cammino, che la pittura co' suoi colori pareggia al marmo.

* LIBELLA — Voce latina usata dal Vitruvio (l. 2, c. 6) per indicare lo stromento volgarmente detto *archipendolo*, di cui si servono i muratori per segnare le linee di livello, od orizzontali — *c.*

* LIBERO — Dicesi nelle arti quello che sente la franchezza, la libertà dell'operare; quindi *libero* un pennello, un bulino, uno scalpello ecc. — V. Libertà' — *boss.*

* LIBERTA' — Sotto Alessandro il grande i soli nobili, cioè i soli uomini *liberi*, esercitavano le arti liberali, perchè si pensava che a quelli soli fosse data una conveniente educazione. I greci *liberi* portarono le arti al colmo della perfezione. I Romani in epoca più recente accordarono libertà alle arti, ed a coloro che le esercitavano. Senza *libertà*, dice il Milizia, non si può far bene alcuna cosa; ma siccome la libertà civile consiste nella facoltà di fare tutto ciò che all'uomo piace, sotto l'impero della legge, così la *libertà* degli artisti consiste nel poter fare tutto, osservando costantemente le leggi del buon gusto. *Libertà* dicesi ancora nell'arte la facilità dell'esecuzione, che molta grazia imprime alle opere; e quindi *liberi* diconsi un pennello, un bulino, una matita, il di cui lavoro non annunzia stento o fatica. Questa *libertà*, o *facilità* deriva dalla pratica, dalla destrezza della mano, dalla prontezza e vivacità dell'ingegno, e dalle solide teorie — *boss.*

LIBONE, architetto, nato in Elide, il quale costrusse in Olimpia il famoso tempio di Giove Olimpio; monumento di cui non sussiste più, per quanto pare, alcun vestigio, ma del quale è facile il rilevare l'insieme, la composizione e la dimensione, mediante la descrizione esatta e diffusa che ce ne ha lasciata Pausania, e la grande analogia che, secondo la detta descrizione, pare aver esistito fra questo tempio e quello del Partenone di Atene, del quale noi conosciamo con tutta certezza le particolarità.

« La fabbrica del tempio (Pausania lib. V. cap. X) è dorica; di fuori è cinto da colonne di marmo poroso del paese; l'altezza sino alla sommità dell'aquila è di sessantotto piedi; novantacinque n'ha di larghezza, e dugentotrenta in lunghezza. Le tegole del tetto non sono di terra cotta, ma di marmo pentelico lavorato a maniera di tegole, invenzione di un uomo di Nasco, chiamato Bisa... A ciascuna delle estremità del tetto è posto un bacino di bronzo dorato, ed una Vittoria sta nel mezzo dell'aquilario, di sotto alla quale è appeso un aureo scudo, sopra cui è lavorata la Gorgone Medusa. L'iscrizione di su lo scudo manifesta i dedicanti, e perchè 'l dedicarono... Ventuno sono gli altri scudi indorati affissi nella fascia esterna, che riceve di sopra le colonne del tempio, donati da Mummio, generale de' Romani, quando, uniti gli Achei e preso Corinto, ne sovvertì tutta la popolazione d'origine dorica. Le storie negli aquilarj davanti sono la sfida di Pelope con Enomao alla corsa dei cavalli, non incominciata, ma in atto di andare alle mosse; nel mezzo appunto dell'aquilario è fatto il simulacro di Giove: a destra, Enomao con elmo in testa, ed appresso la moglie Sterope, una delle figlie di Atlante. Mirtillo auriga di Enomao sta sedente dinanzi a' cavalli, che sono quattro; dopo Mirtillo altri due senza sapersene il nome, ma probabilmente furono i destinati da Enomao a custodire i cavalli. In questa estremità dell'aquilario giace il fiume Cladeo, più d'ogni altro dopo l'Alfeo dagli Elei venerato. A sinistra di Giove stanno Pelope e Ippodamia, l'auriga di Pelope, i cavalli, ed altre due persone, cavallerizzi di Pelope. Dove l'aquilario torna a restringersi è posto il fiume Alfeo... I lavori dinanzi, negli aquilarj, sono di Peonio da Mondo, città della Tracia; gli altri di dietro (nell'aquilario dell'Opistodano) feceli Alcamene, contemporaneo di Fidia, che a tempo suo tenne il secondo posto di bravura nell'arte di far simulacri. De' lavori dunque negli aquilarj sono di lui: la pugna de' Lapiti coi Centauri alle nozze di Piritoo; da un lato ne vengono Eurizione rapitore della moglie di lui, e Ceneo che vendica l'affronto recato da Eurizione a Piritoo: dall'altro è Teseo, che armato di scure prende vendetta de' Centauri, de' quali chi ha rapito una donzella, chi un bel garzone. Io sono di parere che Alcamene vi facesse queste figure per avere imparato ne' versi di Omero che Teseo veniva in quarto grado da Pelope. Anche la maggior parte delle imprese di Ercole vedonsi rappresentate in Olimpia. Di sopra alla porta del tempio sono effigiate la caccia del Cinghiale in Arcadia; il fatto di Diomede trace con l'altro di Gerione in Eritrea, e quando Ercole sta per caricarsi del peso sostenuto da Atlante, e quando spurga dello stereo il paese agli Elei. Di sopra a quelle dell'opistodamo è rappresentato che rapisce il cinto all'Amazzone, con le altre storie della cerva e del toro in Gnosso, degli uccelli nello Stimfalo, dell'idra, del leone ne' campi argivi. Entrando per le porte di bronzo trovi a destra dinanzi ad una colonna Ifito coronato da Enchiria sua moglie, come dichiara l'elegia fatta per loro: vi stanno colonne anche dentro il tempio con portici altissimi pe' quali si va al simulacro. Una scala a chiocciola conduce sul tetto ».

Non è difficile, come vedesi, rimettendo insieme nel

loro ordine tutte le parti di questa descrizione, il ricomporre la pianta e l'alzata del monumento. A prima giunta rilevasi che la pianta generale del tempio, tranne alcune poche varietà che noteremo, è quella stessa del Partenone di Atene (*Stuart. antiq. of Athens tom. II, p. 11, cap. 1*). Le dimensioni ne sono pressochè eguali. Il Partenone, secondo il disegno di Stuart, è largo 98 piedi francesi (met. 30, 8); il tempio d'Olimpia, secondo Pausania, aveva 98 piedi greci, quali, convertiti in piedi francesi (il piede greco è 11 pollici e 4 linee), fanno 91 piede (met. 29, 18). Il Partenone, secondo il disegno di Stuart, è lungo 219 piedi (met. 70, 20); il tempio d'Olimpia, aveva, secondo Pausania, 230 piedi greci, che si riducono a 218 piedi francesi (met. 69, 80). Esso era dunque pressochè eguale in lunghezza al Partenone, ed in larghezza minore di soli 3 a 4 piedi (met. 0, 98 a m. 1, 30).

Secondo la descrizione, esso era al di fuori circondato da colonne, e così formava un periptero amfiprostilo. Aveva una porta a ciascuna delle estremità, ed ogni facciata del tempio, come vedremo in appresso, era formata da sei colonne, il di cui diametro inferiore doveva essere dai cinque piedi e mezzo alli sei.

Sin qui la conformità fra i due edificj è evidente. Del rimanente il testo di Pausania, come si è già potuto rilevare, fa menzione di tutto quanto costituisce la pianta e l'insieme del Partenone. Parlasi delle porte dell'opistodomo, lo che autorizza a collocare questa parte del tempio nello stesso luogo e nella stessa disposizione del tempio d'Atene.

Le colonne ed i porticati interni, di cui il tempio d'Olimpia era ornato, sono così conformi all'interno del Partenone, di cui Spon e Wehler videro pur anche le gallerie, e dove Stuart ha rinvenuto sul pavimento l'indizio delle colonne, che potrebbesi con tutta sicurezza redigere la pianta interna del tempio che descriviamo sopra quella di cui si è fatto il paragone. Dietro questa indubitabile disposizione, l'interno del tempio d'Olimpia componevasi di due parti, dell'opistodomo, che dovea avere 6 piedi per 40, (met. 1, 84 per met. 12, 84) e del *naos*, formato da due file di colonne a doppio ordine in altezza, ricorrente forse da un lato all'altro nella larghezza del tempio. Il *naos* interno sarà stato lungo a un di presso 98 piedi (met. 30, 8) e largo da un muro all'altro 6 piedi (met. 1, 84) con uno spazio fra le colonne dai 30 ai 34 piedi (met. 9, 62 a m. 10, 90). E nella larghezza di questo spazio devesi collocare il trono di Giove co' suoi annessi.

* LIBRETTO — Ciascun artista dovrebbe averne uno in tasca e registrare in altrettanti schizzi quello che scorge di più pregevole in architettura, in ruine, in masserizie, in produzioni naturali, in colori, in effetti di lumi e di ombre, in greggio, ed in tanti altri accidenti, che servono alla composizione delle opere. Quel libretto diventerebbe un tesoro — BOSS.

LICENZA — Abbiamo detto altrove (V. CONVENZIONE - ARTE) che ogni arte d'imitazione è limitata per la particolare sua natura a rappresentare un solo aspetto od un lato solo, per così dire, del modello universale o della natura; ch'essa è rinchiusa in una sfera bene spesso troppo ristretta per produrre quel genere di illusione che le è propria; che vennero per ciò stabilite fra l'arte e la natura, o piuttosto fra l'artista e quelli cui l'opera sua si addirizza, certe concessioni reciproche; che le loro condizioni sono, da una parte, il non richiedere da ogni arte più di quello che la natura de' suoi mezzi comporta, e dall'altra, il conceder ad ogni arte certe facilitazioni, certe estensioni proprie ad allargare in qualche modo il cerchio imitativo, in cui deve esercitarsi la sua azione.

Le convenzioni pertanto, sono specie di patti od accordi, in virtù de' quali noi ci appressiamo a tutto ciò che può, senza troppa inverisimiglianza, agevolare l'effetto delle combinazioni, che l'artista impiega per darci piacere, impadronendosi dei nostri sensi e del nostro spirito. Fra queste convenzioni ve n'ha di quelle che possono chiamarsi necessarie, le quali tengono alla essenza dell'arte, e sono condizioni indispensabili della sua azione. Altre ve ne sono, che si riferiscono più particolarmente alla esecuzione de' particolari di quello che al sistema dell'insieme, e sono conseguenze del bisogno che ha fatto ammettere le prime, e queste diconsi *licenze*. Le prime entrano meno nella sfera delle regole che in quella de' principj; le seconde, vale a dire le *licenze*, sono per lo contrario le *eccezioni alle regole*. L'architettura, senz'essere un'arte d'imitazione diretta, partecipa, come altrove abbiamo osservato, delle proprietà delle altre arti imitative, primieramente in ciò ch'essa imita nelle sue opere le leggi seguite dalla natura nell'ordine e nell'armonia delle sue opere. Ma essa si è appigliata ad un modello più sensibile e positivo assomigliando le sue combinazioni imitative al tipo delle costruzioni primitive, che una lunga abitudine avea naturalizzati nella Grecia. Sopra questo modello è basato appunto il sistema pratico della sua imitazione, e le regole che ne derivano.

Ma egli è chiaro, ch'essa non avrebbe potuto conformarsi rigorosamente alle condizioni di una imitazione puramente meccanica in questo genere. Quando fu mestieri il soddisfare ad ogni sorta di sociali esigenze, il tipo primitivo dovette piegarsi a non poche concessioni; di qui nacquero le eccezioni che ne autorizzarono di nuove, ed alle quali si dà il nome ora di *convenzione*, ora di *licenza*. Per esempio, ragionando a tutto rigore, non vi dovrebb'essere cornicione nell'interno d'un tempio dorico, poichè le parti del cornicione esterno rappresentano le teste dei travi, i quali, ricondotti alla realità positiva, non possono esistere, nè per conseguenza farsi vedere ad un tempo e di fuori e di dentro. Altrettanto può dirsi del metodo di collocare sotto la base del frontone dei mutuli, i quali essendo, come è noto, parti indicative o rappresentative dei correnti di un tetto, non hanno, o non è a supporsi che possano aver un posto veri-

simile se non sui lati longitudinali dell'edificio. Ma la convenienza di simmetria ha fatto del metodo, di cui si tratta, una di quelle convenzioni, intorno a cui niuno si dà il pensiero di muover quistione.

Abbiamo citato questi esempj per far comprendere qual sia la linea che separa le *convenzioni* dalle *licenze*. Non sarà malagevole il tracciare, qualora vogliasi riflettere che le prime si riferiscono al sistema dell'architettura, ch'esse hanno da principio stabilito, ch'esse hanno in seguito compiuto assegnandogli delle regole, laddove le seconde (vale a dire le *licenze*) in vece di essere deviazioni dal sistema, non sono altro che trasgressioni autorizzate dalle leggi subordinate a questo sistema.

Licenza, come indica la parola stessa, vuol dir *permissione*. Ogni permesso dato fa supporre che abbiavi alcuna cosa di proibito; ed in fatti in ogni arte le regole prescrivono, proibiscono o permettono. La *licenza* è adunque il permesso di fare in certi casi ciò che generalmente è proibito; la *licenza* non viola la regola poichè essa ne è una eccezione, ed ogni eccezione è in fatto una ricognizione della regola.

I bisogni a cui l'architettura è soggetta sono così numerosi e variati, che v'ha per l'artista una quantità di casi, ne' quali è forzato di sagrificare la rigorosa osservanza della regola alle imperiose convenienze sociali.

Noi vediamo per esempio che la regola dell'eguaglianza, che deve presiedere alla distanza degl' intercolonnj, regola in generale osservata dagli antichi, andò soggetta anche presso loro a varie eccezioni. Fu senza dubbio una *licenza*, tuttochè autorizzata, quella inegualità dell' intercolonnio di mezzo nel peristilio anteriore dei tempj romani, che Vitruvio giustifica col bisogno richiesto dal culto in alcune cerimonie religiose. Nulla esprime così bene il carattere d'una *licenza*, vale a dire d'una eccezione necessaria e nulla spiega meglio nel tempo stesso la sua differenza dall'*abuso*, cioè la derogazione alla regola senza necessità, quanto l'uso di questa eccezione praticata dai moderni in parecchi monumenti ove non era d'uopo l' irregolarità, di cui abbiamo parlato.

Non v'ha cosa inoltre che sia tanto basata su regole fisse quanto l'uso e la divisione in tre parti del cornicione: tuttavolta si trovano nell'antichità esempj della soppressione di una di queste parti. E se ne vede una ragione motivata nell'ordine interno del gran tempio di Pesto, che ne reggeva un secondo; perocchè gli è evidente che in questo luogo il cornicione completo avrebbe troppo rimpicciolito l'ordine superiore. Simili *licenze* vogliono essere pertanto giustificate da una ragione o da una necessità evidente; sarebbe quindi un errore gravissimo in questo caso, come in altri, il ridurre a regola ciò che è eccezione della regola.

Come vi sono delle *licenze*, delle eccezioni alle regole che il bisogno autorizza, ve ne sono pur anche di meno importanti di cui il gusto solo è giudice, e lo scopo si è di produrre un migliore effetto sia nell' insieme, sia in qualche parte del monumento. Perciò, in tutti i particolari che costituiscono il carattere proprio di ciascun ordine, di ciascun membro, di ciascun profilo, molte modificazioni saranno permesse all'artista. Le regole sovra molte particolarità di proporzione non hanno determinato che un certo *medium*, che il gusto ha la libertà di circoscrivere o di estendere in una certa misura, secondo che esigono la ubicazione dell'edificio, la distanza dal punto di vista, e molte altre considerazioni prese dalla natura stessa del carattere richiesto dal monumento.

Non abbiamo creduto di fare in quest'articolo la enumerazione delle *licenze* che il bisogno ed il gusto permettono in architettura, ma solo di dare un'idea generale, e ad un tempo precisa, di ciò che debbasi intendere per *licenza*, parola, di cui venne spesso confuso il significato con quello delle parole *convenzione* e *abuso* — (V. queste parole).

Abbiamo stabilita la differenza essenziale che passa fra la convenzione e la *licenza*. Quanto a quella che separa la *licenza* dall'abuso, essa risulta chiaramente dal significato della prima di queste parole; perocchè, siccome la *licenza* è una *cosa permessa*, essa non potrebb'essere un abuso. La permissione non si fonda che su motivi plausibili, che sono la necessità di tollerare un picciolo inconveniente per evitarne uno maggiore. Ma ogni infrazione della regola, che non ha un simile motivo, è un abuso.

È avvenuto ne' tempi moderni che certi spiriti falsi hanno conchiuso, dall'essere talvolta permesso il derogare alla regola per ragioni plausibili, il potervi derogare anche senza una ragione. In luogo di riguardare l'eccezione come prova della esistenza della regola, essi hanno riguardata l'eccezione stessa come una regola. Quindi non vi fu per essi più regola, e ben si vide che cosa sia avvenuto dell'architettura sotto il dominio di quest'anarchia.

L'uso è bene spesso inconseguente ne' significati che assegna alle parole. Quello di *licenza*, che nel morale ha una significazione diversa, e che ha prodotto la parola *licenzioso*, ha fatto traviare la critica del gusto, come lo mostra l'articolo seguente.

LICENZIOSO — (Licencieux) — In architettura questo aggiunto esprime una idea differente da quella che si vi associa in morale.

Si è veduto nel precedente articolo che *licenza* significa cosa permessa. Per lo contrario, in architettura, *licenzioso* esprime l' idea di tutto ciò che è e deve essere proibito.

Ciò che ha fatto trasportare questo vocabolo nel l'architettura fu più d'ogni altro il gusto del Borromini e della sua scuola.

LICEO — (Lyceum) — Nome che avea ricevuto e che portò uno de' più rinomati ginnasj d'Atene, quello ove Aristotele avea stabilita la sua scuola. E siccome i ginnasj avevano oltre i luoghi d'esercizio, i viali

di alberi per la passeggiata, così le lezioni del filosofo avevano luogo sotto quelle ombre. Aristotele soleva dare le sue, passeggiando, e perciò i suoi allievi ed i seguaci della sua dottrina furono chiamati *peripatetici.*

Il nome di *liceo*, come pure quelli di *museo*, *pritaneo*, *ginnasio*, vennero dati ne' tempi moderni a certi stabilimenti letterarj o di pubblica istruzione. Vi ha sovente pochissima relazione fra l' oggetto di queste istituzioni, e quello del *liceo* di Atene. Ma l'uso de' nomi stranieri dipende dall'abitudine che si ha di cercare de'nomi antichi per indicar cose nuove — (V. Ginnasio).

LICNITE — (Lychnites) — Specie di marmo bianco, così chiamato dalla parola *lychnos*, lampada: fu Plinio che diede questo nome al marmo di Paro (Lib. XXXVI, c. V.) per la ragione, secondo alcuni lessicografi, che questo marmo splendeva come una lampada: etimologia male ideata, e mal a proposito messa in campo, giacchè Plinio nel luogo stesso, ove indica sotto la denominazione di *licnite* il marmo pario, adduce la ragione per la quale venne così denominato, e fu perchè tagliavasi nelle cave a lume di lucerna; e Plinio cita Varrone all'appoggio di questa nozione etimologica: *quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut autor est Varro.*

LIGORIO (Pirro), morto nel 1580: ignorasi l'epoca della sua nascita.

Quest'architetto napoletano gode maggiore rinomanza fra gli artisti, che presso l'universale. Si citano in fatti, e con qualche incertezza, pochi monumenti importanti di lui; ma gli studj che fece sulle opere dell'antichità, le memorie lasciate nella raccolta de' disegni che di lui si hanno, ed inoltre il suo gusto ed il suo stile formati sui grandi modelli dell'arte, tutto ciò ha reso illustre il suo nome presso le persone che professano l'architettura.

Pirro Ligorio era stato nominato architetto di san Pietro, sotto il pontificato di Paolo IV, ma i contrasti probabilmente avuti con Michelangelo, indussero il papa a privarlo dell'impiego, quantunque come concittadino fosse inclinato a favorirlo. Così *Pirro Ligorio* non lasciò alcun monumento del suo ingegno nella costruzione della grande Basilica. Se v'ha pure alcuna cosa di lui, è, per quanto credesi, il disegno del mausoleo di Paolo IV, che gli fu ordinato da Pio IV.

Si pretende che il palazzo Lancellotti in Roma, sulla piazza Navona, sia stato edificato sui disegni di *Pirro Ligorio.* La sua facciata tutta a bugnato ed a riquadri è di buon carattere: la massa è di bella proporzione, senza che offra parti nè particolari molto pregevoli.

Generalmente viene attribuito a *Pirro Ligorio* uno de' monumenti, che richiamano in particolar modo il gusto e l'idea che può formarsi d'una piccola abitazione antica; ed è la *Villa Pia*, altrimenti detta *Casino del papa*, che forma l'ornamento principale dei giardini del Vaticano.

Si può vedere la descrizione di questo incantevole e pittoresco edificio nell'opera di Percier e Fontaine, intitolata: *I più famosi casini di delizie in Roma e ne' suoi contorni.*

Pirro Ligorio era ad un tempo pittore ed architetto. Si hanno di lui, in varj luoghi, ornamenti dipinti a foggia d'oro.

Egli disegnò dal vero molti avanzi di monumenti antichi, e questi disegni formano una grande raccolta, che si conserva ora nella biblioteca del re di Sardegna in Torino. Essi però meritano di essere piuttosto consultati per conoscere lo stato in cui trovavansi a quell'epoca i detti monumenti, di quello che studiati come copie fedeli ed esatte nelle proporzioni. In seguito si usò maggiore attenzione in questo genere di studj. Un'opera che mostra le cognizioni locali ed il gusto di *Pirro Ligorio* in fatto di antichità romane, è la restituzione della pianta e dell'alzato di Roma antica, in cui trovansi delle verità attinte a sicure fonti, ma particolarmente delle verisimiglianze molto felici e atte ad inspirare gli architetti, i quali, in mancanza della realità, che si è perduta, amino ancora di pascersi di reminiscenze.

Pirro Ligorio fu ingegnere di Alfonso II, ultimo duca di Ferrara, e riparò d'ordine suo tutti i guasti che le innondazioni del Po avevano recato a quella città, dove finì la sua mortale carriera.

* LIGULATUS — V. Lingulatus.

LIMITATO — (Borné) — Dicesi in generale di ciò che ha limiti. Una casa è *limitata*, quando non si può ingrandirla; una veduta è *limitata* quando è situata in un luogo da cui non si può vederla in distanza in causa di montagne, o di boschi ecc.

* LINDA — Riga d'ottone co' suoi traguardi, per uso della tavoletta pretoriana, del quadrante, o di altro consimile stromento. Dicesi anche *alidada* — V.

LINEA — (Linea-Ligne-Linie) — Questa parola, nel suo significato elementare non appartiene all'arte di edificare se non in quanto essa si giova della geometria; e sotto un tale rapporto ognuno sa che la *linea* è una estensione la quale non ha che una sola dimensione, la lunghezza e la distanza da un punto all'altro.

In architettura si adoperano le *linee* per segnare le piante, ed i progetti degli edificj, per delineare prospettive; ma, in questo caso, la *linea* non viene considerata geometricamente; e più spesso si adoperano i vocaboli *tratti*, *contorni* che sono di maggior uso nelle arti del disegno.

Si fa uso altresì della parola *linea* in architettura, come in pittura e scultura; ma in una maniera ancor più vaga, per esprimere l'effetto generale d'una composizione, sotto il rapporto della combinazione più o men semplice, più o men felice delle forme, che ne costituiscono l'insieme. Come si dice che una figura, un gruppo, un quadro, un fondo di paesaggio e di

decorazione, offrono *linee* semplici o complicate, chiare o confuse, grandi o minuziose, dicesi del pari in architettura, che una pianta ed un alzato hanno belle *linee* o viceversa; e questo indica, che il partito preso dall'architetto non è stato o concepito o presentato in modo da essere facilmente e piacevolmente sviluppato, per offrire un insieme chiaro e d'un effetto semplice.

Perciò la parola *linea* si piglia talvolta nel significato di forma, di tratto, di contorno, e nel modo stesso ch'era adoprata dai latini, la quale fu di sovente male interpretata.

Per terminare ciò che spetta ai significati della parola *linea* in architettura, o nella costruzione, diremo che chiamasi

Linea d'inclinazione — (Ligne de pente) — Quella che nell'apparecchio delle pietre è inclinata secondo una data pendenza, per ricevere il cuscinetto di una discesa diritta od obbliqua, la *linea* della salita d'un ponte, la *linea* sagliente d'un ferro da cavallo, rispetto alla *linea* di livello tirata sul medesimo piano.

Linea di livello — (Ligne de niveau-Waagerechte Linie) — Quella che trovasi paralella all'orizzonte.

Linea a scarpa — (Ligne en talus) — Quella che è altresì una linea di inclinazione, ma secondo la larghezza.

Linea d'appiombo — (Ligne d'aplombe-Senkrekte Linie) — Quella che è verticale e perpendicolare ad una di livello.

Linea punteggiata — (Ligne ponctuée) — Quella che serve a segnare sopra un disegno un oggetto che si vuol indicare essere di dietro ad un altro, come il profilo di una chiesa di dietro alla sua facciata. Se ne fa uso anche sulla pianta notare l'appiombio di ciò che trovasi sospeso come le branche delle scale, i travi, le cornici, gli angoli delle vòlte ecc.; in fine per far conoscere i diametri, le larghezze e le altezze delle vòlte.

Chiamasi *linea* anche quella cordellina di cui servonsi i muratori od i carpentieri per allineare le facciate degli edificj, i muri, ed altro, che più comunemente dicesi *legnuolo* — V.

* Linea di muro, o simili, vale Dirittura — *N.*

* Linee di bellezze — Molto si è disputato sulla *linea di bellezza*, che alcuni hanno fatto consistere in una *linea elittica*, altri in una *linea ondeggiante* o *serpentina*, come un ∽ presa a rovescio. Più ragionevole è forse il dire che non havvi alcune *linee* di bellezze, e che questa viene costituita da un numero infinito di *linee* differenti tra loro. *Leonardo* non parlò mai di quella *linea*; non se ne fece discorso se non ne' tempi della decadenza dell'arte — *BOSS.*

La *linea* è la dodicesima parte del pollice. Chiamasi *linea* d'acqua nell'idraulica la 144 parte d'un pollice d'acqua, la quale fornisce 133 pinte d'acqua in ventiquattro ore, vale a dire circa un mezzo moggio di Parigi.

* Linea — Dannosi due sorta di *linee*, una delle quali si dice retta, l'altra piegata o curva. La *linea* retta è la più corta che si tiri tra due punti; la curva o piegata è quella che da un punto all'altro cammina, non per la via più breve, ma col fare di sè stessa alcun seno a piegatura. Dicono anche gli architetti *linea* quell'ultimo disegno che chiude intorno l'intero spazio del sito — *BALD.*

* Linea centrica — Una *linea* diritta che tagliando in due luoghi la circonferenza del cerchio passi nel centro del medesimo; questa *linea*, secondo i matematici, nel tagliar che fa essa circonferenza del cerchio, non può mai fare con essi angoli retti — Sin. Diametro — *BALD.*

* Linea circolare — (Ligne circulaire-Kreisförmige Linie) — Quella che abbraccia e contiene in sè tutto lo spazio del cerchio — *BALD.*

* Linea composta, eccentrica, convessa e concava in diverse parti. Si trova chiamata da alcuni autori quella, le cui circolari porzioni riguardanti centri opposti, con facil piegatura la rendono nel sodo delle materie in parte concava, e in parte convessa, come segue per esempio in que' membri degli ornamenti, che gli architetti chiamano *onde* o *gole diritte* o *rovesce* — *BALD.*

* Linea composta, eccentrica, spirale o involta. Quella che con varie porzioni circolari sopra diversi centri raggirando s'involge e termina in un punto, che si dice centro dell'*involta linea* — *BALD.*

* Linea concludente — Alcuni scultori di prospettive dicono concludente quella *linea*, che tirata dalla sommità di quella dell'altezza, scorre sempre equidistante a quella del piano; fra l'una e l'altra delle quali è contenuto tutto ciò che il prospettivo vuol disegnare. — *BALD.*

* Linea dell'altezza — Quella che cadendo sopra la *linea* del piano, fa con essa angoli retti. In questa *linea* il disegnatore determina l'altezza della cosa ch'egli intende far vedere in disegno. — *BALD.*

* Linea del piano — Appresso i prospettivi è quella che prima d'ogni altra tira il disegnatore, con la quale rappresentasi il piano orizzontale, cioè quella pianezza che è in superficie di terreno o d'altro sito al medesimo orizzonte equidistante, e sopra la quale quello che opera innalza ciò che ei vuole disegnare. — *BALD.*

* Linea diagonale — Quella *linea* retta che nelle figure quadrangolari si distende da un angolo all'altro degli opposti, ed è termine geometrico. I pratici volgarmente la chiamano *linea* a schisa, in tralcio, a sghembo, a sghimbescio. E in termine di prospettiva è quella che passa per gli angoli de' quadri digradati; e si dice diagonale, perchè camminando sempre al punto della distanza, passa per essi angoli de' quadri digradati. — *BALD.*

* Linea mista — Quella che è composta di *linea* retta e di curva. — *BALD.*

* Linea orizzontale — Termine di prospettiva; e di-

cesi quella *linea* che stando al livello dell'occhio termina la vista nostra — BALD.

* Linea perpendicolare — Quella retta che cadendo sopra un'altra retta, fa gli angoli fra loro eguali, chiamati retti — BADL.

* Linea torta — L'Alberti chiama *linea torta* una parte di cerchio, la quale si dice altrimenti, *arco;* e quella *linea,* che va dall' uno all'altro punto della torta, chiama *corda;* e quella che dal punto di mezzo della corda si parte, lasciandosi dalle bande angoli eguali, e va fino all'arco, chiama *saetta.* Quella che partendosi dal punto immobile o centro che è dentro al cerchio, va fino alla *linea* torta del cerchio, dice *raggio;* e quella *linea,* che arriva all'una e all'altra parte del cerchio, passando pel centro, dicesi *diametro* — Sin. *linea curva, arcuata,* o *circolare* — BALD.

Linee equidistanti — Sono le stesse che le paralelle. E *linee* paralelle o equidistanti sono quelle, le quali essendo in un medesimo piano e prolungate in infinito dall'una e dall'altra parte, non solo non si congiungono mai insieme, ma si conservano nella medesima lontananza fra di loro — BALD.

* Linee paralelle prospettive — Quelle veramente paralelle che appariscono andarsi a congiungere nel punto orizzontale, e sebbene queste di lor natura non si congiungerebbon mai, con tuttociò si dice che vanno a congiungersi nel punto orizzontale, perchè il prospettivista considera le cose, non come sono, ma come dall' occhio son vedute; ed essendo che tanto minori appariscono, quanto più da lontano l'occhio le vede, è necessario il dire, che le *linee* paralelle prospettive secondo quello appariscono all'occhio, vadano a congiungersi nell'orizzontal punto — BALD.

* LINEAMENTO, LINEAZIONE — Disposizione di *linee.* Retto e prefisso portamento di *linee* adeguate ad effetto di dimostrare le specie di qualsivoglia cosa. Altre di quelle *linee* diconsi *estreme,* allorchè abbracciano gli estremi, altre sparse nel corpo della figura diconsi *intermedie.* La maniera di condurre le *linee* ambienti, a cagione delle varietà degli atti, è diversa e quasi infinita — BALD. — Sin. Contorni o Dintorni.

LINEARE PROSPETTIVA — (Linéaire perspective) — Chiamasi così quella parte della prospettiva che produce il suo effetto col mezzo delle *linee* e della loro direzione, per distinguerla da quell'altra parte, il cui effetto ha luogo per la gradazione delle tinte, e dicesi prospettiva *aerea* — (V. Prospettiva).

LINFEA — (Lymphaea) — Specie di grotta artificiale — V. Ninfea.

* LINGUA DI CANE — (Rais de choeur) — Ornamento di grande uso nell'architettura. Si compone di fioroni e di goccie d'acqua, che intagliasi principalmente su quella specie di modanatura detta *gola diritta.*

* LINGUA DI SERPENTE — Si è dato alcuna volta questo nome ad un ornamento d'architettura che finiva in una punta triangolare, e che si collocava d'ordinario fra gli archi. Il Millin osserva che tutt'altra è la figura della lingua dei serpenti; ma egli non ha riflettuto che trisulce è stata detta quella *lingua;* benchè non lo fosse, e che il volgo ha creduto *lingue di serpente* le glossopetre di forma triangolare, benchè fossero in realtà denti di cane marino — BOSS.

* LINGUAGGIO DELLE ARTI — Le scienze hanno un *linguaggio,* dunque un *linguaggio* aver debbono anche le arti. Le arti hanno molti vocaboli proprj, alcuni canonizzati dagli antichi scrittori toscani; altri introdotti dall' uso, benchè non si trovino nel vocabolario della Crusca, e che presto o tardi converrà pur ammettere in un ragionevole vocabolario italiano; e questi costituiscono il *linguaggio delle arti* — BOSS.

LINGUETTA — (Languette) — Spezie di dente fatto con pialla lungo un legno per incastrarlo nell'incavatura d'un altro.

* LINGULATUS, o LIGULATUS — Vitruvio (l. 8, c. 7) chiama *lingulati* que' doccioni che da una testa sono appuntati a foggia di lingua, affinchè l'uno possa imboccare, e combaciare nell'altro. Palladio vuole che entrino almeno per un palmo (l. 9, 11). Questa voce desunta da *lingula,* ha più significati. Vitruvio (l. 10, c. 8) chiama *lingula* la parte del palo che si caccia sotto il peso per ismoverlo, e che si chiama il dente del palo, o piè di capra quando sia fesso — C.

LIONE — (Lugdunum) — Questa città, che attualmente è una delle principali della Francia, fu di grandissima importanza anche sotto la dominazione romana. Augusto ne fece la metropoli della Gallia celtica, e vi soggiornò tre anni. Claudio, ebbe quivi i suoi natali, e le concesse il diritto di città romana. Essa fu ridotta in cenere sotto il regno di Nerone per un incendio, di cui Seneca ha con un sol tratto dipinto i terribili effetti. *Una nox fuit inter urbem maximam et nullam* (Epist. XCI). Ma ben presto *Lione* risorse dalle sue ceneri per la liberalità di Nerone. Trajano vi fece costruire parecchi edificj.

La posizione di *Lione* forma la prosperità sempre crescente di questa città. Ma questa prosperità medesima e la grandezza cui è salita ne' secoli moderni, ci spiegano la ragione per cui vi si trovano pochi monumenti di architettura antica. Egli è naturale conseguenza delle cose che i fabbricati vecchi e abbandonati servano di mezzi per costruirne di nuovi. Ora quanto più grande sarà la città, che succederà ad un'antica, tanto minore sarà il numero delle antiche costruzioni, che verranno conservate. Questo rispetto per l'antichità, questo sentimento che ci impegna a vegliare alla conservazione de' suoi avanzi, non si producono d'ordinario che in tempi in cui se ne può conoscere il pregio, e soprattutto dopo che immense perdite hanno destato non pochi rammarichi. La qual cosa avvenne rispetto a *Lione,* ove, da alcuni anni, lo zelo di alcuni amatori ed amministratori si è applicato alla ricerca di tutto quello che porta il carattere d'antico in que-

sta città e ne'suoi dintorni. Il *museo* che vi si è formato contiene una quantità di opere d'arte antiche, in bronzo, marmi ed altro, di mosaici preziosissimi, di are, di cippi, d'inscrizioni di molta importanza: tale si è quella che fu trovata sul monte de Fourvières, e che copriva la facciata principale d'un'ara, il cui mezzo è ornato d'un bucranio. Questa singolare inscrizione ricorda la cerimonia di un taurobolo offerto l'anno 160 dell'era volgare per la salute dell'imperatore Antonino Pio, e per la prosperità della colonia.

Gli avanzi di architettura antica non sono molti in *Lione:* ne sussistono però ancora in sufficiente numero per comprovare l'antica sua magnificenza.

Nel giardino botanico sul colle della *Croce rossa* scorgesi l'arena che aveva un tempo servito, come opinano alcuni, ad una naumachia e nel tempo stesso ad un anfiteatro. Essendosi scavato il terreno, venne scoperto un avanzo dell'ingresso principale dell'edificio, e alcune vòlte, che formavano i corritoi.

Nella vigna dell'antico convento dei Minimi scorgonsi avanzi di portici che appartennero probabilmente ad un teatro.

Poco lungi di qui, in una vigna che fa parte dell'antico monastero delle Orsoline v'ha una costruzione sotterranea che si crede aver servito ad un serbatojo d'acque ad uso d'un bagno che esisteva più al basso.

Al di sopra della porta sant'Ireneo vi sono sei arcate, e continuando la via se ne trova un maggior numero, facenti parte d'un acquidotto, che conduceva da luogo lontano, e per diverse diramazioni, abbondantissime acque a *Lione.*

LIRA — (Lyre-Leier-Lyra) — Strumento a corde, uno de' più comuni nella musica degli antichi, e di cui trovasi una quantità prodigiosa di copie e d'imitazioni nelle opere dell'antichità.

La *lira* non è usata nella musica moderna, da che parecchi istrumenti di nuova forma hanno fornito ai compositori altri mezzi che producono effetti più variati, più forti e più estesi.

La *lira* è però rimasta, nel linguaggio dell'allegoria ed in quello dell'ornato, il simbolo della poesia, della musica, dell'armonia; e la forma di questo istrumento piacevole all'occhio, s'impiega sempre nell'architettura, come uno di que' segni di convenzione che richiamano ad ognuno l'idea che si vuole esprimere.

Quindi tutti intendono che una *lira* accompagnata da grifoni in un fregio, deve indicare un luogo consacrato alla musica od a' concerti.

Una *lira* sola, situata sulla porta d'un teatro, indica *teatro lirico*, quello cioè dove si rappresentano drammi musicali.

LOMBARDO (Martino) probabilmente della famiglia di *Pietro Lombardo.* Una delle ragguardevoli sue opere è la scuola o confraternita di san Marco. Consiste quest'edificio in due grandi sale, una a pian terreno, divisa in tre navate da due ordini di colonne corintie, l'altra al di sopra, interamente disobbligata, con una cappella nel fondo, e separata dal resto dell'edificio da tre intercolonnj. Ben intesa è la scala, e la facciata è decorata di ordinanze in marmo profilate con ottimo gusto.

A lui pure si attribuisce la chiesa di san Zaccaria, la cui facciata, a due ordini, è coronata da un frontispizio circolare. Quest'edificio somiglia molto al precedente.

LOMBARDO (Pietro), veneziano di nascita, fu architetto e scultore. Nel 1482, d'ordine di Bernardo Bembo, governatore di Ravenna, soggetta in quel tempo alla repubblica veneta, scolpì in questa città il mausoleo di Dante, che è una specie di cappella vicino alla chiesa di san Francesco.

In Venezia costrusse il *Lombardo* la chiesa dei santi Giovanni e Paolo. Essa è di forma quadrilunga, ed ha nel fondo una cappella alquanto alta alla quale si ascende per una scala di sedici gradini ornata di balaustri. La facciata della chiesa ha due ordini, il primo corintio, il secondo jonico, divisi da arcate, che sostengono un ricco coronamento al di sopra del quale sorge un frontone circolare con ornature. Questa composizione sente, in certe parti, del gusto antico, che in quel tempo cominciava a rinascere. Il monastero annesso a questa chiesa è parimenti opera del *Lombardo*, il quale architettò anche la chiesa dei Certosini.

Ma l'opera forse più rinomata, od almeno la più conosciuta di *Pietro Lombardo* in Venezia è la torre dell'orologio sulla piazza di san Marco. Sopra un porticato a vòlta, sostenuto da colonne e da pilastri d'ordine corintio, e di aspetto assai maestoso, sorgono tre piani l'uno sovrapposto all'altro, decorati di pilastri e di cornicioni corintj. Sul primo piano v'è il quadrante che indica le ore. Il secondo piano si distingue per un tabernacolo, con una statua in bronzo di Nostra Donna. Nel terzo scorgesi un gran leone di marmo. La sommità è terminata da un terrazzo ov'è sospesa la campana, sulla quale vanno a battere le ore due statue gigantesche pure di bronzo. L'edificio è ricco di marmi, di smalti e di dorature. In seguito vi furono aggiunte delle colonne senza verun bisogno.

Il *Lombardo*, ajutato dai due suoi figli Tullio e Giulio Antonio, fece l'architettura e la scultura del mausoleo che si osserva in san Marco ad onore del cardinale Giambattista Zeno.

Fabbricò a Rialto i magazzini dei Tedeschi, stati da un incendio distrutti. Diede i disegni della chiesa Santa Maria *Mater Domini* in forma di croce latina, della sauola della Misericordia, del convento di santa Giustina in Padova, e di molti altri edificj.

LOMBARDO (Sante), figlio di Giulio Antonio *Lombardo*, e nipote di Tullio ed Antonio, di cui faremo in appresso menzione.

Fu questi l'architetto del fabbricato tanto noto in Venezia sotto il nome di *Scuola di san Rocco.* Vi si

ammira la scala a due branche, che vanno a riunirsi in un ampio piancrottolo, donde si continua a salire per un'altra branca isolata fra le due prime, ed illuminata da una cupola. La larghezza di questa branca è uguale a quella delle altre due unite insieme. Queste ultime hanno la loro entrata adorna di colonne che sostengono delle arcate: bella composizione riunita ad un bella esecuzione. La facciata componesi di due ordini di colonne composite, scanalate e di pilastri senza rastremazione. Gli ornamenti ed il lusso de' marmi vi sono profusi.

A Venezia tiensi in miglior conto un'altra opera di questo architetto, cioè il palazzo *Vendramini*, non tanto per le tre sue ordinanze corintie, quanto per la bella proporzione del tutt'insieme e pel magnifico suo cornicione, che non cede ad alcuno de' più rinomati.

Viene attribuita a *Sante Lombardo* l'architettura del palazzo Trevisani a santa Maria Formosa, e l'altra del palazzo Gradenigo.

LOMBARDO (Tullio ed Antonio) figli di *Pietro Lombardo*, furono, come il padre loro, architetti ad un tempo e scultori; scolpirono insieme i bassirilievi della cappella di sant'Antonio di Padova, opera assai commendevole.

Tullio architettò la chiesa della Madonna grande a Treviso, le tre cappelle nella chiesa di san Polo, e la cappella del Sacramento nella cattedrale di detta città.

In Venezia costrusse la chiesa di san Salvadore, sovra una pianta singolare, vale a dire nella forma di una croce patriarcale, con tre navate trasversali, una larga e due piccole, ma eguali fra loro. La chiesa quindi ha tre crociere formate da tre grandi archi che vanno fino alla sommità. La sola pianta potrebbe dare una giusta idea di questa combinazione, di cui si pregia l'unità e l'eleganza.

* LONGHENA (Baldassare), fu primario architetto della repubblica di Venezia ne' primi anni del secolo XVII. Benchè vissuto in un'epoca corrotta ed infelice, operando in una città dove tanti capo-lavori avevan lasciato i Palladj, i Sanmicheli ed i Sansovini, non osò abbandonarsi a tutti i capricci del dominante barocchismo; le opere sue se non possono additarsi per lavori imitabili nello stile, sono però da studiarsi per le buone proporzioni in massa, e per la artificiosa loro costruzione. Ci accontenteremo di additare il tempio di santa Maria della salute in Venezia, e la sua cupola, che formano uno de' più splendidi ornamenti di quella città — *L. T.*

* LORENZO (Don), frate barnabita milanese, fu uno dei molti architetti, che in sul finire del sedicesimo secolo presentarono disegni e modelli per la nuova facciata del duomo di Milano. Alcuni lo fanno pure autore della chiesa di s. Barnaba e di altre opere, che lo mostrerebbero buon artista, ma non esente dai difetti che si rinfacciano alla maggior parte degli architetti che operavano negli ultimi anni del secolo dei Palladj e dei Barozj — *TIC.*

LOTO — (Torchis) — Specie di malta fatta di terra grassa stemperata con acqua, e mescolata con paglia tagliata, per far muri rustici, o guarnire le specchiature degli assiti o gli spazj fra una trave e l'altra nei granaj e simili.

* Loto — Dicesi certa terra immorbidita con l'acqua, nella quale gli scultori bagnano, o intridono panni lini, per vestir con essi i modelli delle figure, chè debbono mettere in opera, acconciando essi panni intorno al modello, per modo che vengono a far quelle pieghe le quali vogliono, che abbia il vestito della statua.

* LUCE — Ciò che illumina, splendore.

* LUCENTE — Che luce, che ha splendore, risplendente.

* LUCENTEZZA — L'esser lucente.

LUCERNA — (Lampion) — Piccolo vaso di latta, o di terra cotta o di altra materia, atto a contenere olio o sego, con uno stoppino che produce, quando si accende, una luce più o meno viva, più o meno forte, secondo la sua grossezza. Le *lucerne* sono per lo più destinate alle illuminazioni nelle feste pubbliche. Col mezzo di *lucerne* moltiplicate e distribuite a scomparti, e secondo appositi disegni, si producono quei bellissimi effetti, che formano il merito e l'incanto delle illuminazioni. Le *lucerne* si pongono ora in terrine sui cornicioni o sulle parti sporgenti degli edificj, ove formano cordoni che ne segnano le grandi linee e le masse; ora, in arnesi di latta, si attaccano a chiodi, disposti sopra asicelle, in modo da produrre qualunque configurazione. Se ne collocano anche su regoli di legno, che si appendono lungo le colonne, e con questo mezzo tutte le parti architettoniche vengono riflettute e tracciate dallo splendore delle *lucerne*. Se ne racchiudono in vetri per garantirle dal vento; e se questi vetri sono di diversi colori l'illuminazione presenta de' lumi diversamente colorati.

* LUCERNARIO — Mediocre finestra aperta sopra tetto per illuminare i soffitti — *A.*

* LUCIDARE — Copiare per via di luce. Termine proprio de' nostri artefici; il che si fa in diverse maniere, o con l'ajuto di carte unte e trasparenti, o con carte fatte di colla di pesce, o con specchi o con veli neri tirati sul telajo; prendesi uno de' soprannominati strumenti e ponendolo sopra la pittura o disegno che si vuol copiare, acciocchè, trasparendo al disopra i contorni, vi si possan fare per l'appunto, senza la fatica dell'imitarli a forza del giudizio dell'occhio e ubbidienza della mano; e si posson poi calcare sopra carta o altro, dove si vorranno copiare. Del vero nero tirato sopra un telajo si vagliono nelle opere grandi in questa forma, che postolo sopra la cosa da lucidarsi, dintornano sopravi con gesso; dipoi posano il velo sopra la tavola o tela, dove vogliono operare, e battendolo e strofinandolo leggiermente, fanno sopra

esse cadere il contorno di gesso: invenzioni tutte, che da chi sa poco, si adoperano con poco frutto, perchè le più squisite minutezze de' dintorni, nelle quali consiste la perfezione del disegno, con tali istrumenti non si pigliano mai in modo, che bene stieno. Dico da chi sa poco; perchè possono gli eccellenti artefici valersene con utilità, pigliando dal lucido il dintorno di un certo tutto, e poi riducendo le parti con maestra mano a stato perfetto — BALD.

* LUCIDEZZA — L'esser lucido.

* LUCIDO — Terso, liscio, rilucente.

LUCIDO — Il lucidare; e lo strumento da lucidare.

* LUDERERO (Bernardino), detto il Zuccagna, fu l'architetto della Steccata di Parma, una delle più belle chiese erette in Italia nel principio del secolo XVI (1499) e tale da venire da molti attribuita a Bramante, quantunque vi si spieghi un fare più largo e grandioso di quello a cui arrivò quel sommo maestro. A croce greca, isolata, con quattro absidoni semicircolari coperti da altrettante calotte emisferiche e coronata da una graziosa cupola, con buone proporzioni generali, abbellita dentro e fuori di un grandioso ordine di lesene, si presenta d'ogni parte sempre bella e d'incantevole effetto. Altro non sappiamo di questo artista, ma basta quel lavoro a porlo in ischiera co' principali della felice sua epoca — L. T.

* LUMACA — V. Chiocciola.

* LUME — Splendore illuminante nato dalle cose che riluceno. Per luce e per qualsivoglia cosa che riluca. I pittori chiamano lume quella chiarezza che ridonda dal riflesso dello splendore o lume, sopra la cosa illuminata, cioè un color chiaro apparente nella cosa colorita a simiglianza del vero; questo degradando dolcemente verso lo scuro, o ombra che vogliam dire, serve alla pittura, per far rilevare e risaltare la cosa rappresentata; ed il dare quel color chiaro dicono lumeggiare. Questi lumi si fanno più e meno chiari secondo la degradazione del rilievo — BALD.

LUME FALSO o LUCE FALSA — (Contre-jour) — Luce o finestra opposta a qualche oggetto, che lo fa sembrare men bello. La smania di voler troppo rischiarare gl'interni produce spesso de' *lumi falsi*, specialmente nelle chiese e ne' palazzi. Un po' di oscurità è preferibile a tutte quelle luci che s' incrociano, si contrastano, e gettano su tutte le superficie delle ombre false, dure e interrotte. Un quadro a falsa luce può essere collocato altrove; ma una colonna è immobile, e se è male illuminata, non si potranno ammirare le sue proporzioni. Lo stesso dicasi di un fregio, d'un basso rilievo, e di tutte le altre parti ornamentali.

— (Faux jour) — Finestra aperta in un assito per illuminare un passaggio, un guardaroba, una scala secreta, ed altri locali, che non possono ricever luce da altra parte.

LUMEGGIARE — (Rehausser) — Dicesi in pittura del tono de' colori. Si adopera questo vocabolo, in fatto di decorazione di pittura, quando parlasi di alcuni tratti o colpi di pennello, i quali, con tinte vivaci, danno agli oggetti un effetto più risentito. Si *lumeggiano* i chiaro-scuri con tratti d'un bianco assai chiaro; si *lumeggiano* certi ornamenti con colore d'oro.

* LUMIERA — Strumento atto a tener in sè molti lumi — BALD.

* LUMINARIA — Festa di lumi, nella quale per lo più si sogliono adoperare lanternoni. Soglionsi far queste di notte tempo, in occorrenza di venute di principi o di grand'allegrezza — BALD.

* LUMINOSO — Pien di lume, lucente, risplendente.

LUNETTA — (Lunette) — Specie di vôlta che attraversa i fianchi di un'altra vôlta a botte, o per alleggerirne la portata o diminuirne la spinta, o per dar luce in un interno.

Chiamasi *lunetta* obbliqua quella che taglia obbliquamente una vôlta a botte, e *lunetta rampante* quella il cui arco è formato; come avviene sotto una rampa di scala.

Lunetta ha pure diversi altri significati. Chiamasi così una piccola apertura in un tetto, nella guglia di un campanile, per dar aria alla costruzione in legname; una grossa tavola in cui siasi praticata un'apertura circolare, per formarvi la parte superiore d'un cesso.

Nelle opere di fortificazione chiamasi *lunetta* una specie di mezzaluna, che si costruisce dirimpetto alle piazze d'armi, degli angoli rientranti d'una strada coperta, e al di là dell'antifosso, o dirimpetto alle facce di una mezzaluna, per coprirla e servire ad essa di controguardia. Le *lunette* maggiori coprono intera mente le facce della mezzaluna; le minori non ne coprono che una parte.

* Lunetta — Dicesi di quello spazio a mezzo cerchio, o ad altra porzione di cerchio, fatto nella muraglia fra l'uno e l'altro peduccio delle volte — BALD.

* LUNGHEZZA. Prima spezie di dimensione, considerata in cosa materiale. Applicata a cose immateriali vale continuazione e durazione — BALD.

LUNGHI (Martino), nato in Viggiù, poco oltre Varese, si esercitò da prima ne' lavori di marmorajo, indi studiò l'architettura, nella quale fece ottima riuscita, e rese illustre il suo nome.

Sotto Gregorio XIII lavorò in Roma nel palazzo Quirinale, detto di *Monte cavallo*, e di quella grandiosa costruzione fece la parte denominata *Torre dei venti*.

Martino Lunghi costrusse pei padri dell'Oratorio la chiesa detta *Chiesa nuova*, della quale cominciò la facciata, che venne poi terminata da *Fausto Rughesi* di Montepulciano. Questa facciata, quantunque compongasi di due ordini l'uno sovrapposto all'altro, e malgrado i risalti che vi si trovano, non lascia di avere un aspetto assai maestoso. Trovasi però maggior correzione nella facciata che fece della chiesa di san Girolamo *degli Schiavoni*, presso a *Ripetta*, la quale è anch'essa a due ordini di colonne. Di tal

guisa esser dovevano le facciate da lui cominciate alla chiesa della Consolazione e delle Convertite al Corso; ma sono rimaste interrotte all'ordine inferiore, nè più terminate.

A quest'architetto dobbiamo il campanile del Campidoglio, il ristauramento della chiesa di santa Maria in Transtevere, ed il palazzo *Altemps* all'*Apollinare*.

Una delle opere principali di *Martino Lunghi*, e delle più conosciute in Roma è il palazzo Borghese. La pianta di questo edificio non è la parte migliore, il suo difetto proviene dai prolungamenti fattivi dopo. Sono da ammirarsi la bella distribuzione dei piani, la giusta distanza delle finestre e la forma de' loro stipiti. Avrebbesi desiderato che l'architetto non avesse tanto moltiplicato, nel suo alzato, quelle piccole finestre dette *mezzanini:* il loro numero tende a diminuire l'effetto generale dell'ordinanza. La corte, di una bella dimensione, ha due ordini di portici sostenuti da colonne accoppiate. L'ordine inferiore è dorico: le colonne del rango superiore sono joniche, ed in tutto ascendono a cento. Due scale conducono agli appartamenti: la maggiore sembra un po' rapida; l'altra è a chiocciola con colonne isolate.

* LUNGHI Onorio Milanese, contemporaneo e forse parente di Martino, fu assai adoperato in Roma sullo scorcio del secolo XVI e fu tra i promotori del barocchismo. Vario ed ingegnoso nelle invenzioni, ardito nella costruzione, licenzioso e fantastico nelle decorazioni. Ne è fra le altre una prova la chiesa di s. Carlo al Corso edificata circa l'anno 1612 dai Lombardi che si trovavano in quella città a memoria del loro santo arcivescovo, a tre navi con cappella assai sfondata di soddisfacenti proporzioni, di leggierissimi piedritti con cupola elegante, ed un ordine gigantesco ma ripiegato e maneggiato con troppa libertà. La facciata con risalti ripetuti. Taglio di frontispizio e squilibrio di parti, fu opera aggiunta non so se dal Cortona o da tal Menicucci, poichè Onorio era mancato nel 1619 ad opera incompiuta. Non taceremo però a sua lode il palazzo Torlonia già Verospi sul corso per le magnifiche proporzioni dei piani, per l'eleganza dell'atrio, per l'effetto della loggia nel cortile, e per la magnificenza generale che vi è sparsa. Concorse in patria coi principali dell'epoca pel compimento della facciata del duomo, e il suo disegno conservasi tuttavia fra gli altri nella galleria della fabbrica.

Martin Lunghi il giovane era suo figlio ed influì col Borromini, coll'Algari e col Rajnoldi al totale deterioramento dello stile. Basti il citare le chiese di santa Maria di Trevi, di sant'Antonio de' Portoghesi, di s. Bartolomeo dell'Isola e la facciata di santa Maria dell'Orto, tutte di gusto falso e sconvolto — L. T.

LUNGO — Che ha lunghezza, ed è contrario di corto.

*LUNGO — Lunghezza.

LUPO (DENTE DI) — Sono grossi chiodi che servono ad inchiodare le palanche degli assiti.

*LURAGO (Rocco), nacque in Plespora piccolo villaggio della provincia di Como in principio del sedicesimo secolo; e recatosi ancora giovane a Genova, ove si stabilì, ed ebbe onorato luogo fra gli architetti di quella capitale. È sua opera il palazzo Doria Tursi in strada Nuova, vasto edifizio, ricco di marmi, con portico, cortile con loggie ed archi all'intorno ed amenissime scale che formano un tutt'insieme che incanta l'occhio col suo teatrale aspetto. Il Milizia vi trova grandi difetti, ma conviene *essere un edifizio che sorprende a prima vista, e dà l'idea di una non ordinaria magnificenza.* Per ordine di Pio V edificò al Bosco, sua patria, la chiesa ed il convento dei frati Domenicani; il quale edifizio tanto piacque al santo padre ed a suo nipote il cardinale Alessandrino, che chiamarono a Roma il Lurago per essere architetto pontificio: ma egli non volle lasciar Genova, dove morì nel 1590.

*LUSTRARE — Pulire una cosa e farla rilucente.

*LUSTRO — Splendore, lume, tersezza.

M

* MACCHIA — Segno o tintura che resta nella superficie de' corpi per qualsivoglia accidente, diversa dal loro proprio colore. I pittori usano questa voce per esprimere la qualità di alcuni disegni, ed alcuna volta anche pitture, fatte con istraordinaria facilità e con un tale accordamento e freschezza, senza molta matita, o colore, e in tal modo che quasi pare, ch'ella non da mano d'artefice, ma da per sè stessa sia apparita sul foglio e sulla tela, e dicono: questa è una bella *macchia*. *Macchia* nelle pietre di varj colori, dicesi quel colore che pare di sopra più a quello del fondo; e di più chiamansi le stesse pietre macchiate, ed è una bella qualità di esse pietre, con la quale si rendono più vaghe. A simiglianza di queste chiamansi *macchie* quelle diverse sorta di colore con le quali artificiosamente son macchiati i fogli, che si dicono marezzati. Fatto *alla macchia* dicesi di un ritratto dipinto senza avere davanti l'oggetto — BALD.

* MACCHIARE — Imbrattare. Prendesi dai nostri artefici per colorire alla prima — BALD.

* MACCHIATO — Da macchiare, imbrattato. Aggiunto ai marmi naturalmente (e ai fogli artificiosamente) tinti di varj colori, è lo stesso che aspersi e mischiati di diversi colori — BALD.

MACCHINA — (Machine-Maschine, Triebwerk) — Dicesi in generale d'un apparecchio di strumenti disposti con arte ed in modo da poter produrre diversi

movimenti con vantaggio ed economia di tempo e di forze.

Le *macchine* si distinguono d'ordinario in semplici e composte.

Fra le *macchine* semplici, contansi la leva, la carrucola, il cuneo, la vite, il piano inclinato ecc.

Chiamansi *macchine* composte quelle che sono formate dalla riunione di varie *macchine* semplici per accrescere la forza o la prestezza; come i mulini, le *macchine* idrauliche ecc.

Questa divisione elementare non è del tutto soddisfacente; quindi si è proposto di dividere in sei classi secondo l'uso diverso a cui vengono impiegate. Queste sono:

I. classe. Le *macchine* che servono a levare e spingere un peso qualunque con facilità; come sono le leve, il carro, la carrucola colle sue differenti composizioni, la grue, il martinetto, la vite ecc.

II. classe. Le *macchine* che servono a fabbricare diversi oggetti in minore spazio di tempo ed in maggiore quantità, od in modo più comodo che non si faceva prima senza di esse; come sono tutte le specie di mulini, le *macchine* per batter moneta, sgranare le biade, filare, far lavori di maglie ecc.

III. classe. Le *macchine* per innalzare l'acqua.

IV. classe. Quelle che servono per misurare il tempo e la distanza.

V. classe. Le *macchine* che sono immediatamente adoperate come strumenti per preparare e fare ogni sorta di lavoro; come i telaj de' tessitori, il tornio, il filatojo ecc. Le dette *macchine* differiscono da quelle della seconda classe, perchè in queste le *macchine* fanno il lavoro, e la forza che sovente è animata, non mette in movimento che una parte della *macchina*, laddove nelle *macchine* della quinta classe è la forza animata che produce i principali movimenti secondo determinate regole, ma in guisa per altro da non escludere la direzione che lo spirito deve dare ai movimenti di maniera che la *macchina* non è che sussidiaria all'operazione dell'uomo.

VI. classe. Si pongono in questa classe le *macchine* che agiscono sull'aria e tutte le altre che servono agli esperimenti fisici.

L'architettura, come quella che abbraccia molti rapporti, è senza contraddizione l'arte che pone in opera la maggior quantità di *macchine*. Sarebbe superfluo lo estendersi qui intorno a tutti gli agenti meccanici, che concorrono alla formazione, manipolazione ed impiego di tutti i materiali, di tutti gl'istrumenti ch'essa adopera, e che producono i risultati di tutte le sue combinazioni.

Le *macchine* di speciale pertinenza dell'arte di edificare son quelle, senza dubbio, che servono per cavare le pietre, smuovere ed innalzar i pesi enormi de' materiali che formano la costruzione degli edificj. Noi ci asterremo dal farne parola, essendo descritte tutte queste *macchine* alle rispettive parole, come *argano*, *grue*, *carrucola* ecc.

MACCHINA DA TEATRO. — Si dà questa denominazione ad una quantità di ruote, carrucole, cordami ed argani, che servono a far muovere le decorazioni sui nostri teatri.

Chiamansi così anche le decorazioni che sembrano calare dal cielo, o sorgere dalla terra, e rimangono in aria come sostenute da una forza soprannaturale. Queste *macchine* sono più comunemente indicate col nome di carri, perchè la maggior parte di esse hanno la figura d'un carro tirato da cavalli o da dragoni, come nelle tragedie di *Medea* o di *Armida*. Talvolta chiamansi anche *gloria*, perchè in certe rappresentazioni le deità mitologiche vi compariscono in mezzo a splendidissime nubi, come son quelle illuminate dagli ultimi raggi del sole che tramonta. Finalmente chiamansi *macchine* in teatro tutte quelle composizioni decorative che sono il risultamento di certe forze che l'arte del macchinista cercar deve con istudio particolare di nascondere agli occhi dello spettatore.

Le *macchine di teatro* impiegate dagli antichi differiscono assaissimo da quelle di cui si fa uso al presente; e una tale differenza dipendeva particolarmente dalla loro scena, che non aveva soffitto. Perciò i numi e le altre apparizioni dall'alto non potevano avere un punto d'appoggio e di movimento nel soffitto, come ciò si pratica nelle scene de' moderni teatri che sono chiusi e coperti. « La tela del proscenio, od il *sipario*, non si maneggiava dagli antichi nel modo che fanno i moderni; dietro del pulpito o palco, eravi un piccolo contrammuro della medesima altezza; e nello spazio vuoto intermedio discendeva la tela durante la rappresentazione, la quale poi alzavasi col mezzo di sostegni ad incastro che si faceva salire con una fune attaccata ad un verricello. Nel teatro di Pompei si veggono ancora le traccie di questo meccanismo; i dadi ed i punti d'appoggio degli argani e de' verricelli. Questa maniera di far muovere il sipario, sì diversa da quella usata oggigiorno, proviene, come abbiamo detto, dalla circostanza che i teatri antichi erano scoperti, per cui non si poteva far discendere alcuna *macchina* cogli stessi mezzi di cui noi ci serviamo. Lo stesso sistema di verricelli e di argani serviva a far correre sovra corde tese il carro aereo di Medea, od il mostro marino su cui saliva l'Oceano per recarsi a visitare l'infelice Prometeo. Se trattavasi di far discendere qualche divinità dall'alto de' cieli, una lunga leva collocata nella parte laterale del teatro, dietro le decorazioni, e coperta senza dubbio da nubi dipinte, sosteneva alla sua estremità il nume necessario allo scioglimento del nodo (*deus ex machina*). Questa leva, inclinandosi verso terra, tracciava un arco di cerchio che faceva sorpassare l'estremità della *macchina* al di là delle decorazioni; allora Giove od i personaggi alati d'Aristofane si mostravano agli spettatori. Quando rialzavasi la leva, il movimento inverso faceva sparire la sua estremità, ed il personaggio che

vi era attaccato di dietro dalla parte superiore delle decorazioni. Tale si era la semplicità delle *macchine* di cui servivansi gli antichi ne' loro teatri collocandole ai lati della scena. Vitruvio chiama questo luogo *periactus;* e di qui facevasi pure sentire il rumore del tuono ». (*Questo paragrafo è estratto da una dissertazione di Mazois sulla forma e distribuzione de' teatri antichi*).

Per quanto soddisfacente esser possa questo brano, esso per altro non basta a togliere tutte le oscurità che ci nascondono il meccanismo delle sceniche decorazioni sui teatri degli antichi, quando vogliasi abbracciare la materia in tutta la estensione come porta la diversità dei tempi, dei paesi, degli edificj medesimi e degli spettacoli che vi si rappresentavano, ed ancor più quando vogliasi spiegare questo soggetto coi fatti diversissimi che ci hanno trasmesso gli antichi scrittori.

E innanzi tutto v' ha un primo fatto, che non si deve perder di vista, quello cioè che tutti i teatri non erano scoperti. Noi non conosciamo inoltre quali potessero essere, in que' teatri di cui non rimangono che le pietre od i muri, i mezzi meccanici della carpenteria, i quali dovevano supplire alla mancanza di tetto e di copertura. E siccome vi era una tela che s'innalzava ed abbassava, può facilmente credersi, che la detta tela, nella sua parte superiore, andasse a riunirsi, come praticasi nei nostri teatri, alle drapperie sospese in tutta la larghezza della scena, il cui oggetto poteva esser quello pur anche di nascondere alla vista degli spettatori tutti gli apparati meccanici collocati sul muro stesso del palco scenico, col mezzo de' quali si facevano agire tutte le *macchine* necessarie alle apparizioni, discese, ratti ecc. — (V. Scena e Teatro).

Macchina idraulica — Dicesi di qualunque *macchina,* la quale serva ad innalzare ed a condurre le acque. Tutto ciò che si riferisce alla scienza della *idraulica,* non può essere di pertinenza dell'opera nostra, la quale comprende soltanto, in compendio, quelle nozioni che risguardano l'architettura; e perciò rimandiamo i lettori agli articoli che trattano in via sommaria de' diversi mezzi impiegati dalla scienza *idraulica.*

* MACCHINA — Nome generico d'ordigno meccanico; da Vitruvio vien definita così: essere una perpetua e continuata congiunzione di materia, che ha grandissima forza ai movimenti de' pesi. Distinguonsi dal medesimo le macchine in tre sorta. Una che è per ascendere, chiamata da' Greci *Acrovaticon*, quasi andamento all' insù; ed è quando sarà posta in modo, che dirizzati in piede i ritti, e collegate le traverse, si ascenda senza pericolo a guardare l'apparato; fra questa sorta hanno luogo principalmente le scale, le quali si appoggiano alle muraglie. L'altra sorta si dice Spirale, da' Greci *Pneumaticon*; ed è quando l'aria (o spirito) scacciata per compressione suona le percosse, e le voci espresse, come a lungo tratta Erone ne' suoi Spirali. L'altra si dice da' Greci *Vanausòn*, e serve per tirare; ed è quella con cui si tirano i pesi, o alzati si ripongono; e questa si dice esser più eccellente dell'altre, perchè apporta comodi maggiori, e opera cose magnifiche per uso degli uomini. Credesi da taluno, che sieno una stessa cosa, *macchina* e strumento; e pure v' è gran differenza fra loro: perchè le *macchine* con ajuto di più uomini si muovono, ovvero per avere maggior forza, fanno anche più maravigliosi effetti, come gli argani, le baliste e i torcoli; là dove gli strumenti con un tocco prudente fanno l'ufficio loro. — bald.

MACCHINISTA — (Machiniste) — Si dà questo nome ne' teatri, a chi dirige le macchine, che le dispone, ed ordina agli operai di farle agire.

* MACCIANGHERO — V. Tozzo.

MACELLO per Beccheria — (Abattoir) — Luogo dove si macella — V. Scannatojo.

* MACERA — (Aceratum opus-Pisé) — Muro secco di loto, o di pietra sopra pietre senza calcina — a.

* MACERARE il marmo o le pietre — Vale schiacciare, infrangere colla martellina la superficie della pietra o del marmo — pr.

* MACERIA — Muro posticcio a secco, fatto di pietra o sassi, per sostener la terra — Sin. Mauriccia, Sfasciume — a.

* MACIA — Muro a secco, che fa figura di siepe. Significa anche *massa,* o *monte di sassi* — n.

* MACIGNO — Sorta di pietra bigia, della quale si fanno conci per gli edificj, e macine da mulino. Pigliasi anche per pietra in universale — bald.

* MACINA }
* MACINE } (Mola-Maule-Mühlstein) — Pietra di figura circolare, piana di sotto e colma di sopra, bucata nel mezzo, per uso di macinare. Nel numero del più, dicesi le macine, e le macini. Le *macini* da macinare il grano e le altre biade, sono due, una che dicesi *fondo*, e resta immobile, l'altra detta *coperchio*, o *corritoja,* e si muove o con ordigni adattati a forza d'acqua, di vento, di vapore, o d'animali — c.

* MACINARE — Ridurre in polvere. Vale ancora minutissimamente triturare. E macinare dicono i pittori, per stritolare minutissimamente i colori sopra d'una pietra col macinello, e di poi incorporarli con acqua o con olio di noce o di lino, per renderli atti a poter dipingere — bald.

* MACINATORE, MACINELLO — Strumento di legno, atto a muoversi con le mani per macinare i colori sopra d'una lastra di porfido, o d'altra pietra dura: ha questo dalla parte di sotto incastrato un pezzo di porfido alquanto rotondo, col quale si stritolano e ben s' impastano i colori — bald.

* MACINATORE — Artefice che macina i colori de' pittori — bald.

* MACUCHA — E che importa del nome, della patria, della infanzia? Si deve descriver l'uomo dacchè egli è uomo, cioè utile agli altri. *Macucha* architettò per ordine di Carlo V il real palazzo di Granata,

tutto di pietra di taglio. La facciata principale è a bugne, con tre portoni, e con otto colonne doriche sopra piedestalli storiati in bassorilievo: il secondo piano è jonico di altre otto colonne, e al di sopra sono pilastri. L'atrio interno è circolare, con portico e con galleria sopra colonne degli stessi ordini; gli architravi sono d'un sol pezzo di marmo, piccato, che sopra le colonne girino archi. Del restante l'opera è bene intesa; l'atrio spezialmente è proporzionato, e ingegnosamente condotto per la congiunzione delle colonne circolari col rettilineo, e per le vòlte in piano appoggiate agli architravi — *MIS.*

MADERNO (Carlo) nato a Bissone nella Svizzera italiana, nel 1550, morto nel 1629.

Quest'architetto occupa un posto importante nella storia dell'architettura moderna, e ne va in particolar modo debitore alla fortuna ch'egli ebbe di terminare la chiesa di san Pietro, il più grandioso di tutti gli edificj moderni. Sebbene moltissimi architetti siensi succeduti in questa impresa, l'onore però non viene che a tre soli attribuito; cioè al Bramante, primo autore del progetto; a Michelangelo, architetto della cupola, ed a *Carlo Maderno*, che allungò di un terzo la basilica, e ne eresse la facciata.

Dal principio della basilica di san Pietro al suo compimento trascorse un secolo. In quest' intervallo di tempo, il gusto dell'architettura andò soggetto a notabili cambiamenti. Lo spirito d'innovazione, che suol prendersi bene spesso per quello dell'invenzione, s'era impadronito de' concetti architettonici, ed avea cominciato a sbandire la regolarità delle piante, la semplicità delle forme, ed il saggio accordo del gusto colla ragione.

Carlo Maderno cominciò a studiare l'architettura in un tempo, in cui si andavano propagando simili difetti. Accolto in Roma da Domenico Fontana, suo zio, si dedicò da principio al disegno, e poscia, trasportato dal gusto, agli ornamenti di scultura a stucco; onde fu impiegato ne' lavori di questo genere, che il papa ed il Fontana facevano eseguire. Questa sorta d'ornamenti, che formano la bellezza degli edificj, svegliarono in lui il gusto dell'architettura, e la passione per le grandi imprese che resero illustre quell'epoca. Era il tempo in cui Sisto V faceva innalzare gli obelischi egiziani, che adornano presentemente le più belle piazze di Roma. Il Fontana aveva la soprantendenza di questi lavori, ed il *Maderno* non lasciava di prestare l'opera sua allo zio, onde in breve fu in istato di supplire al medesimo.

Sisto V cessò di vivere. Sotto i tre pontefici che dopo di lui si succedettero in pochissimo tempo, le opere pubbliche rimasero sospese sino alla promozione di Clemente VIII. Questo pontefice avea conosciuto il *Maderno*, e mentr'era cardinale, avea avuta occasione di apprezzarne l'ingegno. La fortuna dell'architetto fu adunque ristabilita; nè mancarono occasioni, nè lavori per far mostra della sua abilità.

Il cardinale Salviati, di cui egli avea terminato il palazzo vicino al Collegio Romano, gli affidò la direzione delle chiesa di san Giacomo degl'incurabili, cominciata da Francesco di Volterra; ed ebbe in seguito anche quella della chiesa di san Giovanni de' Fiorentini, della quale costrusse il coro e la cupola. Per ordine del cardinale Rusticucci, innalzò la fronte e la facciata della chiesa di santa Susanna, presso le terme di Diocleziano. E prima egli avea terminato, per lo stesso cardinale, un palazzo situato in Borgo Nuovo, vicino alla piazza di san Pietro; e nel medesimo tempo architettò per la famiglia Aldobrandini, un bellissimo palazzo dirimpetto alla chiesa di san Luigi de' Francesi.

Nel 1605 Paolo V (Borghese) essendo stato creato pontefice, volle aver la gloria di terminare la basilica di san Pietro. La costruzione dell'edificio, tranne alcune poche cose, era rimasta a quel punto, in cui l'aveva lasciata Michelangelo. Secondo il disegno di una croce greca, già adottato, non rimaneva da farsi che il vestibolo e la facciata. Ma Paolo V non si accontentò di ridurre a termine l'opera de' suoi predecessori; volle aggiugnervi alcuna cosa del suo. La domanda ch'egli fece di un nuovo disegno a nove de' principali architetti di Roma e Firenze, annunziava l'intenzione di non volersi attenere al progetto di Michelangelo.

Questi, secondo appare, non s'era dato pensiero di introdurre nell'interno certe distribuzioni, che sono richieste dagli usi del cristianesimo, e l'esterno non parea che si prestasse a veruna costruzione accessoria. Erasi disposto in modo che la basilica fosse isolata, tranne dalla parte che guarda il palazzo del Vaticano. Queste considerazioni fecero dare alla pianta dell'edificio una estensione che non poteva naturalmente aver luogo che dal lato del braccio orientale della croce greca, vale a dire dalla parte dell'ingresso, che non era interamente compiuta.

Fra tutti i progetti presentati pel compimento della chiesa di san Pietro, quello del *Maderno* ebbe l'approvazione del papa. Ma la prima aggiunta non parve bastante perchè il nuovo tempio non avrebbe compreso ancora nel suo circuito tutto il terreno consacrato dell'antica basilica, nel quale riposavano gli avanzi di parecchi martiri e di alcuni pontefici. Per fare che venisse interamente abbandonato il progetto di Michelangelo, si notò, essere un inconveniente gravissimo, che il frontispizio ideato non presentasse la loggia esterna, donde il papa, secondo l'antichissimo rito, dovea dare la benedizione *urbi et orbi*.

Fu pertanto deciso, che si dovesse fare un nuovo progetto d' ingrandimento. Il *Maderno* diede in conseguenza un'estensione maggiore al suo primo disegno, l'ultimo di tutti, il quale venne adottato, e così fu ridotta la basilica di san Pietro a quello stato che è presentemente: fu allungato il braccio orientale della croce greca da tre grandi arcate della medesima forma e dimensione delle altre; e vennero praticate in questa nuova lunghezza che acquistò la navata, alcune navi

laterali che danno accesso alle cappelle corrispondenti ad ogni apertura d'arcata. Ciò riguarda l'interno.

Quanto all'esterno la disposizione de' pilastri, già cominciata da Michelangelo, fu continuata; il frontispizio o facciata ebbe ad essere in accordo con questa disposizione. Essa dovette: 1.° offrire una specie d'avancorpo con colonne addossate del medesimo ordine; 2.° continuare, nel richiamarlo, l'attico già cominciato; 3.° praticare uno spazio sufficiente per un gran vestibolo prolungato nella sua dimensione, in guisa da coprire nel dinanzi le parti laterali della chiesa; 4.° infine dar luogo, nell'altezza della disposizione, ad una magnifica *loggia* per la benedizione papale.

Questa grande modificazione del disegno di Michelangelo, il quale aveva egli pure cambiato quello del Bramante, ha suscitato moltissime controversie, ed il *Maderno* andò soggetto a critiche d'ogni maniera. Le principali riferivansi alla nuova costruzione e disposizione; altre dipendevano dal gusto. Noi accenneremo brevemente i rimproveri che gli vennero fatti.

Quanto ai difetti di costruzione ve n'ha di quelli che sarebbe ingiusto l'attribuire a lui solo, e che in origine risultarono dalla natura del terreno sul quale fu d'uopo innalzarlo. Esso è una valle formata da due poggi del monte Vaticano; tutte le acque che scendono abbasso, vanno a fermarsi sotto terra in questa valle, e soprattutto nella parte meridionale che è la più bassa. Oltre a ciò, su questo terreno aveva esistito il circo di Nerone che fu rovinato al tempo di Costantino, e le cui fondamenta servirono di base a tutta la parte meridionale dell'antica basilica.

Il *Maderno* non aveva fatto nella sua gioventù alcuno studio della costruzione; privo di cognizioni pratiche in questo genere non esaminò attentamente il terreno che doveva sostenere la nuova mole che si andava a sovrapporvi. A questa mancanza egli ne aggiunse un'altra; in luogo di stabilire le fondamenta con quel sodo, ch'era necessario, e d'impiegare delle pietre dure apparecchiate con diligenza e rinforzate da contrafforti a scarpa, si contentò di massicci con pietre gittate alla rinfusa, che non acquistano solidità se non dopo molto tempo. Di là risultarono le fenditure manifestatesi nel campanile innalzato dal Bernini sul fondo che il *Maderno* gli avea preparato.

Sembra inoltre ch'egli siasi ingannato nell'allineazione del prolungamento della nuova navata. La superficie del suolo su cui egli operava essendo coperta degli avanzi dell'antica fabbrica, egli perdè di vista la linea del centro; da ciò provenne una deviazione di cui si accorse più tardi. Per rimediare al difetto, condusse la sua costruzione il più che potè dal lato che gli era imposto, ma senza allargarne le fondamenta; giunto alla estremità del frontispizio, la fondazione non avea che un piede e quattro pollici di sodo. Lo che si ebbe a verificare in seguito, quando fu praticata una visita a questa parte per farvi le occorrenti riparazioni.

Fra gli altri rimproveri più o meno fondati, ne' quali incorse il *Maderno*, il primo concerne le parti laterali della navata; il secondo, la forma ovale data alle cupole delle loro cappelle; il terzo riguarda l'estensione in larghezza del frontispizio della chiesa.

Quanto alla prima censura, non può negarsi che le navate laterali avrebbero fatto un più bell'effetto se avessero continuate le aperture o arcate costruite da Michelangelo nelle braccia settentrionale e meridionale della croce; di maniera che, entrando, l'occhio avrebbe spaziato senza ostacolo sino alla estremità della parte occidentale. Ma questo non potè aver luogo nella nuova disposizione. Quando ci facciamo ad esaminare sul disegno lo stato del monumento al punto in cui lo trovò il *Maderno*, non si comprende come avrebbesi ottenuto quell'effetto senza distruggere ciò che era già fatto, e senza incontrare alla estremità delle navate laterali i piloni della cupola.

Egli è certo rispetto al secondo rimprovero che, avendo le navi laterali una larghezza minore di quella delle arcate della navata principale, il *Maderno* fu costretto di innalzare le cupolette delle cappelle sopra un'area più lunga che larga, e che perciò dovette dar luogo ad una forma per sè stessa meno regolare. Ma puossi affermare che in realtà e sul luogo, vale a dire nell'interno medesimo di dette cupole, lo svantaggio della forma di cui si parla colpisce senza dubbio lo spettatore.

Il terzo rimprovero verte sulla estensione della facciata della chiesa, la quale supera la larghezza reale dell'edificio. A ciò si risponde prima di tutto, che una tale estensione fu una conseguenza dell'obbligo imposto al *Maderno* di aggiugnere alla facciata due campanili. In secondo luogo vuolsi considerare che se questi campanili, di cui non rimane che la memoria, fossero stati innalzati ai due lati d'una facciata la quale non avesse ecceduto la larghezza reale della chiesa, la loro massa sarebbesi di troppo confusa con quella della cupola maggiore e delle cupolette accessorie. Chi può sapere che siffatta estensione non fosse nello spirito del *Maderno* la preparazione o la predizione di quella magnifica aggiunta della piazza progettata in origine e realizzata in fine dal colonnato del Bernini?

Ma la critica ha fatto in ogni tempo al *Maderno*, od almeno al prolungamento della basilica di san Pietro, il rimprovero di avere interamente alterato il progetto di Michelangelo. Ed in causa di questo prolungamento della navata d'ingresso avviene che a molti la detta basilica apparisce men grande di quello che è realmente.

Senza entrare in una controversia di teoria, di cui gli elementi son vaghi e molto arbitrarie le applicazioni, potrebbesi discolpare il *Maderno* col dire ch'egli non fece che eseguire il cambiamento che gli fu prescritto,

e, come si è veduto, per buone ragioni di convenienza. Ma se questo servir potrebbe di scusa all'artista, non assolverebbe per altro la detta opera dinanzi al tribunale del buon gusto. Diciamo dunque sin da principio, che le censure sembrano aver dimenticato che la croce latina fu il primo tipo della nuova chiesa di san Pietro, e che il Bramante l'aveva adottata, come possiamo vedere nel disegno che ci ha consegnato il Serlio. Ritornare a questo disegno era lo stesso che ritornare all'idea primitiva del primo architetto.

Ed è vero egli poi, che debbasi attribuire a questo prolungamento, come ha preteso il Milizia, l'effetto di cui si lamentano coloro a cui la basilica di san Pietro apparisce men grande di quello che realmente lo sia? Bisogna confessare che la cupola non rappresenta, come secondo il disegno di Michelangelo, la parte principale, e potrebbe dirsi unica, da che due grandissime parti si usurpano la impressione che ogni estensione di area produce sui nostri sensi. Non può negarsi che la detta chiesa, secondo il disegno di Michelangelo, non avesse avuto per lo spirito il merito di questa grandezza morale che procede dall'unità; ma se si tratta di grandezza materiale, non pare che l'aumento di 180 piedi in lunghezza abbia impicciolito ai sensi l'effetto della dimensione dell'edificio.

Del resto noteremo, che il rimprovero, di cui si tratta, procede da coloro che paragonano l'effetto prodotto dalla dimensione della chiesa di san Pietro a quello delle chiese gotiche, più leggiere ne' loro sostegni, e di un'altezza sproporzionata alla loro larghezza. In ogni genere basta che una delle dimensioni del tutto sia esagerata a scapito delle altre, vale a dire che siavi una sproporzione, perch'essa faccia al senso esterno od all'istinto l'illusione della grandezza. Così un uomo ben proporzionato, quantunque più grande, sembrerà più piccolo di quello la cui statura sarà gracile, e meschina la corporatura. Così un viale stretto di alberi altissimi sembrerà più lungo di un viale d'alberi simili, molto più lungo, ma più largo. Checchè possa dirsene, l'addizione di *Carlo Maderno* ha aggiunto nella basilica di san Pietro una grandezza ad un'altra grandezza. È la più vasta navata che siavi, congiunta alla più grandiosa cupola che si conosca.

Il *Maderno* merita de' rimproveri più fondati sotto il rapporto dello stile o del gusto, tanto rispetto alla disposizione, che agli ornamenti, nel frontispizio che innalzò dinanzi alla detta basilica. Spiace il riscontrare nella composizione di questa facciata quelle grandi aperture simili alle finestre d'un palazzo, e soprattutto quell'attico così poco in relazione coll'interno. Tuttavolta non dimentichiamo che questi dati, a cui egli dovette uniformarsi, erangli comandati dalla parte esterna ed occidentale del monumento, opera di Michelangelo; e così dicasi della *Loggia* destinata alla benedizione papale. Non ostanti però queste scuse, vuolsi confessare, che nulla impediva al *Maderno* di adottare nel dinanzi della facciata una disposizione di colonne e di pilastri meno irregolare, maggior saggezza e purità ne' particolari, in somma un partito generalmente più largo, più semplice e più nobile. Ma il gusto pur troppo, a' tempi del *Maderno*, inclinava verso quella corruzione di forme, che il Borromini, di lui allievo, dovea portare sino alla stravaganza.

Pare che il destino del *Maderno* fosse quello di condurre a termine le imprese altrui, genere di lavoro in cui la gloria non è commisurata alla fatica ed al merito. Vi ha per lo più maggiore difficoltà a terminare le opere altrui, che a crearne di nuove. Dopo di avere, nello spazio di sette a otto anni, terminata la basilica di san Pietro, ebbe l'incarico di ridurre a compimento il palazzo pontificio sul monte Quirinale; e fu questa per lui una favorevole occasione di esercitare il suo ingegno in un altro genere, nel quale, a giudizio di tutti, si acquistò molt'onore per la costruzione della cappella papale, e per la distribuzione degli appartamenti. Varj lavori di riparazione e di abbellimento nei palazzi Olgiati, Borghese e Lodovisi, accrebbero la rinomanza di quest'architetto.

Esisteva nelle ruine del così detto tempio della Pace una bella colonna colossale di marmo bianco scanalata e di un sol pezzo. Il *Maderno* propose al papa di farla trasportare sulla piazza di santa Maria Maggiore: il suo progetto fu adottato. La colonna è quella che attualmente si vede dinanzi all'entrata posteriore della Basilica, innalzata sopra un piedestallo di marmo, e sormontata da una figura in bronzo di Nostra Donna.

Poche opere furono progettate od intraprese in Roma, vivente il *Maderno*, alle quali egli non abbia preso parte. Terminò pel marchese Lancelotti il suo palazzo, tranne la porta, che fu eseguita sul disegno del Domenichino. Ma uno de' grandiosi e bei palazzi ch'egli ebbe la fortuna di cominciare e finire, si fu in Roma quello della casa Mattei. Piace il vedere nella facciata, composta di tre grandi piani e di un *mezzanino*, con tredici finestre ad ogni piano, quella grandiosa e nobile disposizione, quella bella ripartizione di pieni e di vuoti, quegli spazj lisci che fanno risaltare gli stipiti delle finestre, in una parola quello stile saggio, quella correzione di profili e sagome, che richiamano il gusto de' palazzi del secolo XVI. *Carlo Maderno* non si è lasciato trascinare in quest'opera da verun capriccio di forma e d'ornamento, che altrove e non di rado ebbe ad autorizzare col suo esempio, e che già nelle fabbriche del suo tempo sembravano preludere alla corruzione generale del gusto.

La confidenza che si era cattivata da tutti i pontefici sotto il governo dei quali egli visse, gli procurò l'incarico di visitare la fortezza di Ferrara e di levarne il disegno. Un'altra volta fu mandato a Perugia per riparare all'innondazione cagionata dalle

acque della Chiana. Al suo ritorno fu decorato dell'ordine dello Speron d'oro, che il papa gli conferì, aggiungendovi il dono di una ricchissima catena.

Se più lunga fosse stata la carriera del *Maderno*, egli avrebbe avuta da solo la gloria nella edificazione di uno de' più grandiosi e superbi palazzi di Roma, quello della famiglia Barberini, di cui Urbano VIII gli avea dato commissione di fare il disegno: egli non potè cominciarne che l'alzato. Molestato dal mal di pietra, si faceva trasportare sul luogo in lettiga. Il Bernini ridusse, dopo la morte del *Maderno*, il detto palazzo, e gli fu successore nella maggior parte delle opere da lui intraprese.

* MADORNALE — Dicesi in alcuni luoghi ad una specie di tavolone per ripari d'argini, fabbriche ecc. — A.

* MADRE — Nelle arti e mestieri chiamasi così un istrumento qualunque, dentro a cui si formi checchè si sia, ò parte che riceva o guidi l'altra parte di esso strumento — N.

* MADREPERLA — Conchiglia o guscio di quel pesce di mare, nel quale si generano le perle. Ha la superficie esteriore ruvida e scagliosa, e l'interiore liscia, del colore simillissimo alla perla, e quasi dissi della qualità stessa: e questa è la ragione, per la quale il Cardano (*de subtilitate*) non approva l'opinione di Plinio, che la perla si generi nell'ostrica marina, la quale aperta in superficie dell'acqua riceva in sè le rugiade cadenti dal cielo, e poi profondandosi nel mare le converte in perle; poi che dice egli esser tale e tanta la disposizione dell'ostrica alla generazione della perla, che la propria conchiglia è, per così dire, la stessa perla; essendo che con la *madreperla* si contraffanno alcune volte tanto bene le perle, che le fabbricate dalla *madreperla* appena da buon professore possono essere riconosciute e distinte dalle naturali. Comunque sia la cosa, servono queste *madreperle* agli artefici nostri per far bellissimi ornamenti di grotte e fontane, pavimenti, mosaici, tarsìe, bassirilievi, ed anche figurette tonde. E qualche buon pittore se n'è servito per dipingervi dentro capricci e figure — BALD.

* MADREVITE — Quella chiocciola, colla quale si si forma la vite, che è un pezzo di materia solida per lo più di metallo, taluna di legno duro, in cui si è fatto un foro cilindrico, la superficie interna del quale è solcata ad elice, che comincia ad uno degli orli di questo foro, e termina all'orlo opposto. Questo solco è destinato a ricevere il verme rilevato d'una vite. Vi sono *madreviti* semplici, doppie ed a legno di varj calibri — N.

* MAESTRO — Colui che insegna scienza od arte. Grandi *maestri* nelle arti diconsi gli antichi di duemila anni addietro, ed i moderni da tre secoli in qua. Nel considerare le opere di que' grandi *maestri*, conviene cercare collo studio più attento i principj che gli hanno guidati nell'operare. *Maestri* diconsi ancora i capi delle diverse scuole che in Italia principalmente fiorirono numerose, contandosene alcuna e sovente più d'una in tutte le città considerabili — BOSS.

* MAESTRO — Aggiunto che si dà a muro, per indicare il muro principale di un edificio. Così pure dicesi *porta maestra*, *strada* o *via maestra*, invece di porta o strada principale — N.

* MAGAGNA — Difetto, mancamento — BALD.

* MAGAGNATO — Che ha magagna — BALD.

MAGAZZINO — (Magasin) — Luogo ove si ripone ogni sorta di oggetti di servizio, ogni sorta di mercanzie, per venderle all'ingrosso ed al minuto.

Magazzino da lavoratore — (Magasin d'atelier) — Tettoja chiusa a guisa di baracca dove si depongono tutti gli arnesi d'un lavoratore, come scale, tavole, cordami, strumenti ecc., sotto la sorveglianza di un custode incaricato della loro conservazione. Sonovi nelle grandi officine dei *magazzini* particolari di legnami da costruzione; altri ove tengonsi le tegole, l'ardesia e la latta per le coperture; alcuni per la ferrareccia, altri pei lavori minuti di legname, di vetreria ecc. Si ripongono inoltre in questi *magazzini* i materiali vecchi provenienti dalle demolizioni, ed i materiali nuovi. Vi sono delle persone incaricate alla custodia e distribuzione di questi oggetti.

Magazzino da negoziante, o fondaco — (Magasin de marchande) — Luogo più o meno spazioso, tanto a terreno che al primo piano, nel quale sono custodite le merci relative alla qualità del suo commercio. Quando il *magazzino* è attiguo ad una bottega, chiamasi fondaco (*arrière boutique*). I *magazzini* vengono artificialmente illuminati ed in modo diverso, secondo la natura delle merci, le quali possono comparire più o meno secondo il modo che vi penetra la luce.

Magazzino generale di marina — (Magasin générale de marine) — Luogo dove si ripongono e si distribuiscono gli attrezzi necessarj all'ornamento de' vascelli. I *magazzini* particolari son quelli destinati a contenere i viveri, la polvere, i sartiami, il catrame ecc. Ciascuno di questi *magazzini* porta il nome di ciò che contiene.

Magazzino di deposito — (Entrepot) — In una città marittima di commercio, è un locale pubblico in cui si depositano provvisoriamente le merci, che son destinate ad essere di nuovo imbarcate, o che, dovendo proseguire il loro viaggio, vanno soggette al dazio, come se rimanessero in quella città. *Magazzino di deposito* chiamasi pur quello dove i negozianti tengono le loro mercanzie.

Magazzino di grani — V. Granajo.

* MAGENTA (G. Ambrogio) milanese, Padre Barnabita, è l'architetto della cattedrale di s. Pietro e delle chiese di s. Salvatore e di s. Paolo in Bologna, tutte condotte ne' primi anni del 1600. Imitatore del Pellegrini, le cui opere aveva studiate in patria ed in Bologna, e del quale seppe anzi rispettare, assecondandone lo stile, il coro della cattedrale, amava la grandiosità ed i nuovi partiti. Le sue opere si scontrerebbero infatti

con quelle del maestro, se meglio saputo avesse interessare in tutte le parti, e se fosse stato più parco profonditore di cartocci e di risalti — *L. T.*

* MAGIA — Dicesi in pittura ed in tutte le arti del disegno, quello che incantare sembra l'occhio dello spettatore. La pittura più di qualunque altra arte seduce colle sue illusioni, colla ordinata disposizione, colla bellezza, colla correzione delle forme, colla espressione, e più di tutto col vigore del colorito. Gli artisti sommi incantano gli occhi, muovono il cuore, istruiscono la mente, somministrano comodo e diletto, creano e ricreano a loro piacere, risuscitano i morti, immortalizzano i vivi. In questo consiste la vera *magia* dell'arte. Più sovente si nomina, come più lusinghiera, più efficace, la *magia* del colorito, che non è finalmente se non l'acconcia disposizione di que' colori che conducono alla perfetta imitazione della natura, ed al collocamento dei lumi e delle ombre, come avviene nel vero. I nostri artisti scrittori ben conobbero la *magia* della pittura, e quindi fecero argomento de' loro libri le *meraviglie dell'arte, l'inganno dell'occhio, le finezze de' pennelli italiani*, ecc. — *BOSS.*

* MAGLIO — Strumento di legno in forma di martello, ma di molto maggior grandezza. *Maglio* ancora è un arnese appartenente alla macchina detto castello, col quale si danno colpi per ficcare i pali nel fare le palafitte. È *maglio* un piccolo martelletto rotondo di legno, armato di ferro con asta assai lunga, per uso di giuocare a quel giuoco detto *pallamaglio* — *BALD.*

* MAGNANO — Artefice di ferro di lavori minuti, ed è quello che fa i serrami per chiudere le porte degli edificj — *BALD.*

MAGREZZA — (Maigreur) — Il vizio, indicato dalla parola *magrezza*, attacca le produzioni dell'architettura, del pari che quelle di tutte le altre arti.

La *magrezza* è un difetto nella conformazione degli individui qualunque sia la causa che l'abbia prodotta: l'effetto principale di essa è quello di alterare le proporzioni della natura, le quali consistono essenzialmente nel rapporto che l'altezza o lunghezza deve avere colla larghezza sì delle parti, che dell'insieme. Perciò una persona magra, o dimagrata in causa di malattia, avendo perduta colla grassezza la rotondità delle forme, sembrerà di statura più alta e sottile.

Tale si è pure all'occhio l'effetto delle figure, il cui genere tiene del gusto delle scuole primitive ne' quadri del secolo decimoquinto. La *magrezza* è uno de' loro caratteri distintivi.

Da che l'imitazione del corpo umano fece conoscere la scienza delle proporzioni, l'architettura ne doveva certo approfittare, applicandone a sè stessa i principj. Sebbene operando con altri elementi sopra un'altr'ordine di forme, era però naturale che si riconoscesse in un edificio la proprietà di esprimere certi rapporti di parti piacevoli; e l'uomo dacchè ebbe ragionato su tali rapporti, e sulle loro cause, non potè non rinvenire nella conformazione del proprio suo corpo il tipo delle proporzioni, a cui si compiacque di assomigliar le sue opere. Da ciò l'idea di tutte le analogie che la teoria dell'architettura ha ricavato dallo studio della natura. Da ciò l'idea di *magrezza*, applicata ora ad un gusto di architettura, ora ad un edificio o ad una disposizione, e talvolta a ciascun particolare.

Un'opera d'architettura pecca di *magrezza*, quando il principio originario della sua formazione, o la costruzione primitiva che gli servì di tipo, vi introduce sostegni slanciati, grandi vuoti e tutti quei giuochi di capriccio, ch'erano proprj del gusto di fabbricare degli Arabi e de' Goti.

Un edificio qualunque sente di *magrezza*, quando vi manca un giusto rapporto fra i pieni ed i vuoti, quando vi si cerca quel genere di grandiosità che dipende dalla sola arditezza dell'alzato, quando l'idea di solidità non sembra predominante, quando si fa consistere la beltà nella leggerezza, e quando in fine niun principio di proporzione regola le relazioni che le dimensioni d'un oggetto devono avere colle altre dimensioni.

Ogni particolare può sentir di *magrezza* secondo che esso è mal accompagnato, o mal eseguito; perocchè la *magrezza* risulta sovente anche dalla maniera con cui gli oggetti, i profili e soprattutto gli ornamenti sono scolpiti; ed avviene di quest'effetto in architettura, come di quello che produce il lavoro dello scalpello nella scultura, quando l'artista accoppia ad una maniera meschina di vedere, una maniera di fare rozza e secca.

* MAGRO — Genere secco, contrario al largo, al morbido, al grandioso. Nell'infanzia dell'arte tutto era *magro;* l'incertezza, il timore generano sempre magrezza. *Magro* dicesi ancora un pezzo di pietra troppo piccolo per il luogo al quale è destinato, e così pure un ornamento d'architettura troppo minuto e non proporzionato al campo nel quale è posto — *BOSS.*

MAJANO (BENEDETTO DA) — Sembra essere stato allievo di Giuliano suo zio, e al pari di lui occupossi nella sua gioventù in opere di scultura ornamentale tanto in legno che in marmo. Il Vasari loda fra le prime opere del *Majano* quelle eseguite per la porta della sala d'udienza della Signoria in Firenze. Rappresentano queste dei putti che scherzano con dei fogliami; fra questi si nota la figura di un san Giovannino, che ha due braccia di proporzione.

Napoli e Firenze lo tennero l'una dopo l'altra occupato in lavori di scultura; e ritornato a Firenze salì all'apice della rinomanza in quest'arte per le bellissime composizioni dei bassirilievi di marmo eseguiti per la cattedra della chiesa di Santa Croce; opera che venne pagata da un ricco negoziante, cittadino di Firenze, per nome *Pietro Mellini.* Il *Majano*, addossando questa cattedra ad uno de' pilastri della chiesa, avea ideato di praticarne la scala a traverso del pilastro medesimo; ma ebbe ad incon-

trare non pochi ostacoli per parte degli amministratori della fabbrica, i quali temevano non avesse a indebolirsi con quel vano la solidità del pilastro. Avendo però egli proposte misure di esecuzione che ne garantivano la sicurezza, il progetto venne finalmente adottato; e l'architetto si acquistò nuova rinomanza pei mezzi che impiegò per rinforzare il pilastro e preservarlo dal temuto inconveniente.

Secondo il Vasari *Benedetto da Majano* non fece molte opere di architettura, ma in quelle poche diedè a divedere un ottimo giudizio ed uno spirito fecondo di risorse; come apparve in alcuni lavori del palazzo della Signoria, ove eseguì diverse distribuzioni con eguale ingegno e successo, ed in un porticato della chiesa della Madonna delle *Grazie*, fuori d'Arezzo.

Filippo Strozzi, il vecchio, uno de' più doviziosi cittadini di Firenze, volle lasciare un monumento della sua opulenza nella erezione di un palazzo che trasmettesse a'posteri il nome e la memoria di chi lo fece edificare. Scelse adunque il *Majano*, il quale gli presentò un modello d'un palazzo isolato da ogni parte, colosso di architettura e di costruzione, e annoverato tuttora fra le meraviglie di Firenze. Il *Majano* ne cominciò la costruzione, di cui diremo poche cose, perchè il maggior onore di questa impresa è rimasto a *Simeone* detto *il Cronaca*, il quale si è immortalato pel bellissimo coronamento che vi eseguì, pel cortile cui diede compimento, e per tutti i particolari che hanno reso questo palazzo una delle più rinomate singolarità di Firenze — (V. Pollajolo detto il *Cronaca*).

Benedetto da Majano morì di 54 anni, nel 1498, e fu onorevolmente sepolto in Firenze nella chiesa di san Lorenzo.

MAJANO (Giuliano da) architetto fiorentino, nato nel 1377, morto nel 1447.

Nacque a *Majano*, piccol villaggio vicino a Firenze. Suo padre era tagliatore di pietre, di cui faceva eziandio commercio; ed essendosi stabilito in Firenze, fu quivi allevato *Giuliano* in mezzo a lavori proprj a far nascere in lui il gusto della scultura e dell'architettura, inseparabili per così dire a que' tempi.

Varie opere di scultura e di tarsia lo resero famoso e gli procurarono commissioni in parecchie città; ma l'architettura divenne l'arte sua favorita, ed Alfonso, re di Napoli, gli affidò la costruzione del palazzo di Poggio Reale, che fu per quel tempo un'opera magnifica. L'artista vi spiegò le risorse di un genio veramente fecondo, nulla risparmiando di ciò che forma la magnificenza e la delizia di un'abitazione reale: alla cui ricchezza corrispose anche il gusto dell'architettura. Sgraziatamente non rimane che la memoria di siffatto monumento.

Napoli ne conserva uno di *Giuliano da Majano*, ed è una bella porta di marmo, d'ordine corintio, a guisa d'arco trionfale, ricca di figure e di bassirilievi, che vedesi tuttora al Castel-Novo, ma in un sito stretto, e circondato da fabbricati che impediscono all'occhio di poterla comodamente ammirare.

Giuliano da Majano fu chiamato a Roma dal pontefice Paolo II per eseguire varie costruzioni nel palazzo Vaticano; ma il papa lo destinava ad una più grande intrapresa, la quale doveva immortalare il nome di quest'architetto; quella cioè del palazzo di san Marco, uno de' più vasti edificj di Roma, nella costruzione del quale egli seppe mettere in opera una grande quantità di materiali provenienti dalle ruine del Colosseo. A torto però viene a lui attribuita la distruzione di questo antico monumento. È certo che varie cagioni anteriori a quell'epoca avevano concorso in ogni maniera a deteriorare il detto anfiteatro. I materiali giacevano al suolo nelle adjacenze, e l'architetto del palazzo di san Marco, come altri pur fecero in seguito, si limitò ad impiegare le pietre, che non facean più parte di quel monumento.

Giuliano da Majano fu incaricato da Paolo II, d'innalzare, ampliandola, la cupola della chiesa di Loreto. Ma non potè condurre quell'opera che sino alla cornice; essa venne terminata da *Benedetto da Majano*, suo nipote.

Costretto di ritornare a Napoli per finire i lavori, che avea cominciati, cessò di vivere in quella città nel settantesimo anno di sua età. Il re gli fece fare onorevoli esequie, ed un monumento sepolcrale in marmo.

MALTA — (Mortier-Mörtel) — Composizione di calce mescolata con sabbia o con pozzolana, oppure con calcistruzzo, cioè con tegole peste e polveri laterizie. Questo impasto si fa d'ordinario con due parti di sabbia ed una di calce viva, o con tre quinti di sabbia e due di calce. Variano però queste dosi secondo le qualità rispettive de' materiali mescolati. Quando la calce è grassa e di forte qualità, si mettono tre quarti di sabbia ed uno di calce.

La *malta* di pozzolana si fa nella stessa maniera — (V. Pozzolana).

La *malta* di calcistruzzo si compone a un di presso nel modo detto di sopra. Si mescola il calcistruzzo colla calce in maggiore o minor quantità, secondo che questa abbonda, e quanto alla sabbia giova l'attenersi alle dosi già indicate.

La *malta* ha la proprietà d'indurire, di legar insieme fortemente le pietre, e di far corpo con esse. Per ottenere questi risultati conviene che le materie, le quali entrano nel miscuglio, sieno scelte, e che il volume delle pietre sia in proporzione con quello della *malta*.

L'elemento principale d'una buona *malta* è la calce, materia che si ottiene da certe pietre dette *calcari*, le quali dopo essere state esposte all'azione del fuoco, si disciolgono nell'acqua, e producono una pasta fina, bianca ed untuosa.

Nulla diremo intorno alla calce, avendo trattato di questa materia in un altro articolo — (V. Calce).

In qualunque altro Dizionario, fuori di questo, tor-

nerebbe utile e conveniente il render ragione delle cause che producono l'aderenza della *malta* colle pietre, e delle proprietà, che si riconoscono nella calce.

Dopo di aver lette le varie teorie de' chimici su questo proposito, bisogna conchiudere che le proprietà della calce sono bensì note, ma che diverse sono le opinioni sulla natura loro e sulle vere cause degli effetti ch'essa produce.

Tutti gli scrittori che da Vitruvio in poi hanno trattato di questa materia, convengono con lui, che le pietre da calce, sottoposte alla calcinazione, perdono per l'azione del fuoco, le parti acquose e volatili che servono di legame alla terra calcare nella formazione delle pietre; ma i chimici non sono tra loro d'accordo sulla natura delle parti volatili che si sprigionano dalla calce durante la calcinazione. Pensano gli uni che sieno queste un acido solforoso, altri una sostanza cui danno la denominazione d'*aria fissa*, o *gas*, indicato nella nuova nomenclatura metodica di chimica sotto il nome di acido carbonico.

Il punto più essenziale si è di sapere se la causticità o proprietà alcalina, che la terra calcare sembra acquistare in forza della calcinazione, derivi, come opinano Vitruvio e molti illustri chimici, dalle parti ignee, che si combinano con questa terra durante la calcinazione, e che perde di poi quando sia rimasta lungo tempo esposta all'aria, di cui assorbe la umidità, o se pure una tale proprietà sia in lei naturale.

Siffatta ricerca, molto utile per la scienza, è affatto indipendente dalle proprietà della calce e dagli effetti, che ne risultano. Basta conoscer bene le dette proprietà per trarne profitto nelle arti.

Le più antiche costruzioni in *malta*, che si rinvengono in Italia, sembrano quelle delle tombe trovate ne' dintorni di alcune città fabbricate dai Tirreni od antichi Etruschi. Sappiamo che gli Etruschi erano, prima dei Romani, il popolo più potente dell'Italia. Gli abitanti della parte di questo paese, ch'era conosciuto dai Greci sotto il nome di *Tirreni*, sono tenuti inventori, o meglio perfezionatori dell'arte muratoria, che insegnarono agli altri popoli d'Italia. Sembra che da questi apprendessero dapprima i Romani l'arte di fabbricare ed i processi usati nella costruzione de' muri. Questi processi, a quel che pare, furono in seguito pochissimo variati; ed il loro metodo di fare la *malta*, non era diverso da quello, che si pratica tuttora in Roma e per tutta Italia.

Esaminando con diligenza gli avanzi degl'antichi edificj romani, e confrontandone la *malta* con quella delle fabbriche di Roma moderna, si riconosce che questa, scorso un certo periodo di tempo, ha già acquistata una durezza eguale a quella degli edificj antichi. Rilevasi da molte parti della costruzione di san Pietro di Roma, ove si veggono i mattoni, che la *malta*, la quale ne forma la presa, è altrettanto dura quanto quella del Panteon d'Agrippa, del tempio della Pace, e di altri frammenti di edificj di eguale antichità.

L'eccellenza, che viene attribuita alla *malta* degli antichi Romani, proviene tanto dall'ottima qualità della calce e sabbia ch'essi impiegavano, quanto dall'attenzione che avevano di ben polverizzarla, onde accrescere l'unione e facilitare la mescolanza delle materie. È certo che quanto più la *malta* è stemperata, tanto più acquista di consistenza e indurisce più presto.

È circa un mezzo secolo che Loriot e de la Faye proposero ciascheduno un metodo nuovo di fare la *malta*, fondandosi su certi passi di Vitruvio, ai quali hanno data una interpretazione a loro piacere. L'analisi di questi due metodi può vedersi nel tomo 1.° del *Trattato dell'arte di edificare* di Rondelet.

Importa moltissimo l'osservare che la bontà della *malta* dipende non meno dalla maniera di farla, che dalla qualità delle materie che vi si impiegano; per modo che con buonissime materie si può fare talvolta una *malta* mediocre. L'eccellenza della *malta* de' costruttori romani dipendeva, più che non si crede, dalle precauzioni che usavano nel prepararla. Dopo di avere scelto e adunati i materiali, essi medesimi cuocevano la loro calce per metterla subito dopo in opera; e per questo la *malta* de' Romani è di una stessa bontà in ogni paese dove hanno innalzato edificj.

Per fare un'ottima *malta* si possono più presto indicare i processi da seguire, che prescriverli in modo preciso, come hanno fatto parecchi autori, assegnandone le dosi, o le qualità. Il fatto è che in questo genere le dosi dipendono dalle qualità delle materie, e queste qualità sono variabilissime

V'ha della calce viva, come quella di Melun, la quale, estinguendosi, assorbe due volte e mezzo il suo peso d'acqua prima di formare una pasta mediocremente liquida, come dev'essere per fare la *malta* ordinaria, senza essere costretti di aggiugnervi acqua.

Trovansi altre qualità di calce, che non consumano, per ridursi in pasta di eguale consistenza, che una quantità d'acqua eguale al peso della calce stessa. Varie esperienze hanno dimostrato che per fare una buona *malta* colla prima delle dette paste, bisogna mescolare tre parti di sabbia di fiume con una parte e mezzo di calce, e che servendosi della seconda pasta, occorrono due parti o tre della sabbia stessa. Queste due sorta di *malta*, quando sieno bene stemperate, acquistano col tempo una consistenza pressochè eguale.

Si noti che nella prima di queste *malte* la quantità di calcina in pasta è la metà di quella della rena, e nell'altra due terzi: eppure tutti quelli che dopo Vitruvio hanno scritto sull'arte di edificare, hanno ripetuto che per fare una buona *malta* basta mescolare una parte di calce estinta con due parti di arena di fiume. Ma convien supporre che trattisi d'una calce di qualità superiore a quella di Melun, che è reputata buonissima. Per fare in ogni caso l'impasto conveniente, è necessaria l'esperienza per giudicare del grado di consistenza che deve avere la calce

ben fusa, e così pure la *malta* ben stemperata in polvere. Questo grado è quello che determina la quantità di rena occorrente all'impasto, di cui si forma la *malta*.

In una parola, due operazioni sono necessarie, data un'eguale quantità di materiali, per fare una buona *malta:* l'una è l'estinzione della calce, l'altra il suo impasto colla rena.

Della prima operazione si è già detto quanto basta all'articolo Calce.

L'altra operazione di mescolare la calce colla rena o le altre materie, che devono servire a formare la *malta*, che di molto contribuisce alla bontà di essa, ha bisogno di essere eseguita con molta attenzione. Per fare l'impasto delle materie e agevolare la dissoluzione della calce, non basta mescolarla colla rena, come si usa fare in più luoghi; è necessario che le materie sieno dimenate sopra un'aja soda e piana; anzi converrebbe che l'aja fosse lastricata di pietre dure, servendosi non già di un pezzo di legno, ma d'uno strumento di ferro, come si pratica in Italia, il quale consiste in una specie di zappa a lungo manico di legno o *marra* con cui dimenasi la *malta* assai bene, nè occorre molt'acqua, perchè si può non solamente premere la materia, ma rimescolarla come si fa colla cazzuola. In generale più la *malta* è dimenata, essa è migliore, acquista maggior forza e consistenza, ed indurisce più presto.

---

* *Teoria delle malte e dei getti, o bitumi.*

Malgrado le erudite ricerche riferite nelle opere degli autori già citati all'articolo *calce*, la teoria delle *malte* non è ancora compiutamente rischiarata, e se non rimangono più dubbj dopo le sperienze fatte e ripetute colle diverse specie di calci sui risultamenti che si ottengono a mescolarle cogli altri elementi delle *malte*, pure siamo ancor lungi dal poter dare ragione coi lumi della chimica di tutti i fenomeni osservati.

La calce (*ossido di calcium*) estinta nell'un modo o nell'altro, e combinata per tal modo coll'acqua, forma un idrato che allo stato di pasta, ed esposto all'aria, s'indura e assorbe a poco a poco l'acido carbonico dell'atmosfera. Questo assorbimento si opera in superficie, e procede verso il centro, ma la crosta carbonata dopo un anno non arriva che ai 6 millimetri, ed ai 2 o 3 nelle grasse.

I progressi annuali dell'acido carbonico vanno decrescendo rapidamente; infatti quanto più la parte ridotta a carbonato è discosto dalla superficie, tanto più il principio rigeneratore prova difficoltà a pervenirvi. Queste difficoltà poi variano a seconda degli accidenti e del tessuto più o meno compatto della superficie; così un prisma d'idrato, o di *malta*, colle facce liscie, come negli intonachi, assorbirà l'acido carbonico assai più difficilmente, e si consoliderà molto meno presto di un egual prisma a superficie scabre.

L'acqua discioglie quelle parti degli idrati delle calci grasse che non sono carbonatati, qualunque sia il loro grado di coesione. La sabbia che si aggiunge all'idrato di calce grassa non contribuisce in alcun modo ad aumentarne la coesione, mentre influisce assai utilmente nelle calci idrauliche ed eminentemente idrauliche.

È ammesso che il consolidamento, o la lapidificazione degli idrati o delle *malte* idrauliche è il risultamento della combinazione per via umida dei principj calce, silice ed allumina, o in altri termini della formazione d'idrosilicati d'allumina e di calce. Questa formazione si verifica tutte le volte che si pone a contatto della calce una data quantità d'argilla disposta convenientemente per la combinazione. Quest'ultima condizione viene soddisfatta ora per mezzo della cottura simultanea dell'argilla e della calce, o del carbonato di calce mescolato naturalmente od artificialmente, ora per mezzo della calcinazione moderata dalla sola argilla. Nel primo caso si producono delle calci idrauliche, o dei cementi, nel secondo delle pozzolane. Questa teorica, come si vede, è semplicissima; tuttavia presenta molte difficoltà da risolvere, e relative alle proprietà singolari delle sostanze argilloso-calcari, incompletamente cotte, e ad alcuni casi anomali delle calci idrauliche. È noto che le calci idrauliche, diventano cementi, quando la dose dell'argilla tocca un certo limite. In questa transizione si osservano dei composti, i quali sembra che dovrebbero partecipare delle calci eminentemente idrauliche e dei cementi, ma che in realtà non hanno i caratteri nè delle une nè degli altri. Sono questi composti che Vicat ha distinti col nome di *calci-limiti*.

Anche le calcaree o calci idrauliche ordinarie presentano le loro singolarità; potendo esse diventare buoni cementi, o dare dei prodotti spogli quasi del tutto di energia, secondo il diverso grado di cottura.

Ma se la teoria non può rendere conto di tutti i fatti osservati, le sue spiegazioni non sono indispensabili al costruttore, cui basta di conoscere i risultamenti che otterrà con un miscuglio piuttosto che coll'altro nella fabbricazione delle sue *malte*. Ora le osservazioni reiterate di Vicat e di altri, hanno stabilite le regole seguenti per la scelta degli elementi della *malta*.

Convenienza o rapporti reciproci degli elementi delle malte.

Le costruzioni muratorie, secondo le influenze naturali a cui sono esposte, si distinguono in tre categorie:

La prima comprende le murature esposte costantemente all'aria asciutta come nell'interno delle abitazioni;

La seconda abbraccia le murature esposte alterna-

tivamente all'aria asciutta e all'aria umida, e che possono trovarsi immerse momentaneamente nell'acqua, e soggette inoltre all'azione dei geli, come sono gl'intonaci, le stuccature, i rivestimenti delle pile, delle spalle dei ponti, dei viadotti ecc.;

La terza finalmente si compone di quelle murature che stanno continuamente in terreno umido, o coperto dalle acque, come sono le fondazioni dei ponti, dei viadotti, delle loro spalle, le cappe delle vôlte ecc.

Per avere delle *malte* suscettibili di acquistare molta durezza, e di collegare le murature di queste categorie in modo conveniente, bisogna adoperare

Per la prima categoria

1. Della calce grassa con sabbie quarzose, o ghiaje (*malta* poco coerente);

2. Della calce grassa con pozzolane di ogni natura;

3. Della calce idraulica od eminentemente idraulica con sabbia o ghiaja;

4. Della calce idraulica, o mezzanamente idraulica con pozzolane poco energiche, od anche con sabbia, o ghiaja.

Per la seconda categoria.

Della calce idraulica od eminentemente idraulica, con sabbia, ghiaja od altre materie inerti.

Per la terza categoria.

1. Della calce grassa con pozzolane molto energiche;

2. Della calce idraulica, o mezzanamente idraulica, con pozzolane poco energiche, o semplicemente energiche, oppure con pozzolane assai energiche temperate con una mistura di metà sabbia, od altre sostanze inerti;

3. Della calce eminentemente idraulica, con sabbia, ghiaja ed altre materie inerti, od anche con rosticci, scorie, ecc.

4. Del cemento di diverse qualità con sabbia o ghiaja.

Modificando per ragioni qualsivogliano le indicazioni precedenti, si potranno fare tuttavia delle *malte* passabili, fors'anche buone; ma gli è certo che si andrà lungi dal meglio, e ciò sempre più quanto più le combinazioni adottate tenderanno a rovesciare più completamente la scala stabilita, la quale colloca rimpetto alle calci grasse assai caustiche le pozzolane molto energiche, e rimpetto alle calci eminentemente idrauliche, e pochissimo caustiche, le sabbie inerti. Si toccherà finalmente al peggio possibile mettendo insieme calci grasse colle sabbie qualunque esse sieno.

Questa è regola che scaturisce dal riavvicinamento dei fatti. Scorgesi che per le murature della seconda categoria, che sono le più frequenti, massime per gli intonachi non vi è che una specie di *malta* che raggiunga compiutamente lo scopo. Vicat infatti è d'avviso non esservi che la *malta* a calce idraulica o eminentemente idraulica che possa resistere in modo completo alle influenze delle intemperie; 6 o 7 mesi di età bastano a questa *malta* per affrontare le più forti gelate; e resiste tanto più, quanto è maggiore la dose della sabbia. Le malte a calci grasse comunque ed i cementi o pozzolane, d'ordinario resistono imperfettamente alle gelate, e cadono al pari delle pietre dure, scagliandosi irregolarmente. Questo effetto del gelo viene considerevolmente attenuato mescolandovi una certa quantità di sabbia. Tutte le *malte* a calci grasse e sabbia grossa ben depurata, resistono alle invernate del nostro clima quando abbiano acquistato un tal grado di consolidamento: nel caso opposto vengono in diverso modo attaccate. L'esperienza ha offerte su di ciò queste indicazioni:

1. Qualunque *malta* a calce grassa fabbricata in aprile è intaccata nell'invernata successiva quando contenga meno di due volumi ed 1/5 di sabbia per un volume di calce in pasta estinta col primo metodo;

2. È parimente intaccata quando contenga meno di un volume e 3/5 di sabbia per uno di calce in pasta, ottenuta coll'immersione;

3. E lo stesso succede colla *malta* che contenga meno di due volumi e 2/5 di sabbia per uno di calce in pasta estinta spontaneamente.

Dopo soli due anni il pericolo è passato, a meno che gli stessi elementi della sabbia non sieno diaccioli, cioè soggetti a scomporsi sotto ai geli.

È dunque da ammettersi che volendo applicare ad una muratura un intonaco, il quale vada esente per sempre da risarcimenti, bisogna fabbricare la *malta* con calce idraulica, come si è detto qui sopra, ed impiegarla nei mesi di maggio, giugno e luglio al più tardi.

Dosatura degli elementi della calce.

A rigore non si può dare una regola generale per la scelta delle proporzioni, giacchè ogni specie di calce si comporta in maniera particolare a seconda della qualità diversa della sabbia. Nondimeno si possono istabilire dei limiti, e tracciare per così dire approssimativamente la linea da seguire.

La resistenza delle *malte* a calce idraulica cresce in proporzione della sabbia da 0 a 175 parti per 100 di calce in pasta dura oltre il qual punto decresce senza misura.

Le *malte* fatte con calci grasse e pozzolane energiche, o molto energiche, riesciranno sempre più dure, quanto più si avvicineranno alla proporzione di un volume di calce grassa in pasta dura e 2 o 3 volumi di pozzolana in polvere asciutta. Lo stesso succederà colla *malta* a calce mezzanamente idraulica, composta di un volume di calce e 2 di pozzolana. Un volume di calce eminentemente idraulica con due

di sabbia quarzosa, o calcare, formerà una *malta* suscettibile del maggiore consolidamento.

Del resto Vicat consiglia di procedere sempre ad indagini preliminari per determinare le proporzioni più adattate.

Per tesi generale si ritenga che sarà sempre meglio peccare per difetto di calce che per eccesso quando si tratti di miscuglio di calce grassa e pozzolana qualunque siasi, e che dovrà osservarsi l'opposto nelle calci idrauliche od eminentemente idrauliche mescolate con sabbie quarzifere o calcari.

Tutto ciò va sempre modificato a tenore dell'uso che si vuol fare delle malte, segnatamente ove si tratti di pozzolane, e di calci grasse.

Quando le malte saranno destinate a collegare materiali, converrà eccedere alcun poco nella calce, altrimenti avranno difficoltà ad aderire alle pietre.

Se invece dovranno funzionare isolatamente, come nei bitumi, si osserveranno col maggior scrupolo le proporzioni assegnate onde riescano della maggiore durezza possibile.

L'uso dei cementi comporta anch'esso una tal quale mescolanza di sabbia, ma il più perfetto per questo rapporto è il cemento limite infimo, che per l'eccesso della calce che lo distingue dai cementi più magri, può unirsi colle sabbie molto meglio di quest'ultimi.

Fabbricazione e manipolazione delle malte.

Vicat vuole che nella preparazione delle malte si scelga quel metodo di estinzione delle calci che più si addice alla natura di quella che si deve adoperare. Questa calce si riduce in pasta molto omogenea, prima di misturarla cogli ingredienti che le sono destinati.

La pasta dovrà essere dura più che sia possibile, tutte le volte che dovrà formar ganga, o cemento fra grani duri e palpabili che abbiano da conservare fra loro una distanza valutabile, o per lo meno sensibile. Questo è il caso delle *malte* risultanti dal miscuglio della calce e della sabbia.

La pasta potrà avere una consistenza più o meno tenera, quando debba formare con materia polverosa a grani impalpabili, e nello stesso tempo assorbenti, un tutto di apparenza omogenea dove l'occhio non possa distinguere alcuno degli elementi costitutivi. Questo è il caso delle *malte* risultanti dal miscuglio delle calci, pozzolane ecc.

Ma in tutti i casi possibili il risultamento del miscuglio dovrà presentare un impasto di buona consistenza argillosa, sul fare della terra destinata a fabbricare stoviglie.

La calce estinta per immersione, o spontaneamente, è in nostro potere di ridurla allo stato di pasta soda o di broda, giacchè si prende in polvere; ma questo non si può ottenere colla calce estinta col metodo ordinario, quando sia stata affogata fin da principio in molta acqua. Per non ingannarsi, al momento istesso di questa estinzione non bisogna usare che l'acqua strettamente necessaria, cioè quella che basta per trasformare la calce dallo stato di pietra viva a quello di pasta soda.

Col metodo ordinario, o con quello d'immersione, non bisogna estinguere che la quantità di calce idraulica, o eminentemente idraulica, che occorre pel consumo di una o due giornate al più. Nell'estinzione col metodo ordinario, bisogna avere due bacini, o due capacità nello stesso bacino, onde riempire l'uno, quando l'altro è prossimo ad essere vuotato. In questa maniera la calce ha per lo meno 24 ore da elaborarsi ed i frammenti pigri si sciolgono tutti.

La calce estinta col primo metodo, è già molto soda all'indomani, e ci vuole la zappa per estrarla. Si riconduce allo stato di pasta soda senza aggiungervi acqua per mezzo del pestone. La marra non potrebbe mai legarla; ma battendola di piombo con piccole mazze di ghisa attaccata a manichi di legno, non tarda gran fatto a rimettere o regurgitare l'acqua che per così dire aveva resa latente, e allora forma una pasta molle quanto basta per accogliere la sabbia.

Le materie che concorrono a formare le *malte* od i bitumi, si stemperano e si amalgamano sempre più facilmente quanto più sono allungate in maggior copia d'acqua; così un operajo impiegherà il quadruplo di tempo a confezionare una *malta* soda, che non a preparare la stessa quantità al grado di mollezza adottato dai muratori. Perciò, quand'anche poco importasse alla prontezza del far presa ed all'ulteriore durezza della *malta*, di stemperarla dura o molle, importerebbe molto invece rispetto all'economia che si conoscesse l'estremo della maggior quantità di acqua conveniente per mantenervisi vicino il più che fosse possibile.

Ma le sperienze più autentiche, e le più variate insegnano che qualunque *malta* destinata ad essere adoperata all'aria, o nell'acqua, deve essere stemperata alla consistenza di un pastone argilloso, sotto pena di non raggiungere più della metà, del terzo e perfino del quinto della forza che si avrebbe avuto a trattarla convenientemente.

Questo però non è sperabile che si possa ottenere cogli utensili ordinarj, bisogna per necessità assoluta *sostituire alle marre i pestoni*, dei quali si è fatto cenno anteriormente, e battere la materia di piombo, con forza e con celerità.

Molti autori asseriscono che le *malte* acquistano molto ad essere lungamente rimescolate, ma non danno alcuna precisa indicazione. Vicat, per levare ogni incertezza, fece delle altre esperienze che confermano intieramente questo raziocinio.

Si è veduto che le calci idrauliche, od eminentemente idrauliche esposte all'aria perdono una parte delle loro virtù, mentre invece le calci grasse ne acquistano di nuove. Ne risulta da ciò che la *malta* a calce grassa è la sola che acquisti qualche cosa a rimescolarla lungo tempo. Le sperienze di Vicat in-

segnano infatti che un miscuglio di 150 parti di sabbia e 100 di questa calce estinta coll'immersione e misurata in pasta, essendo stata stemperata e rimenata con aggiunta di acqua, di 8 in 8 giorni, per cinque mesi consecutivi, acquistò dopo un anno la resistenza assoluta di chil. 5. 43. per centim. quadrato, mentre colla manipolazione ordinaria questo stesso miscuglio non potè arrivare che ai chil. 4, 14. Questa differenza, sebbene osservabile, non corrisponde però al lavoro che ha costato. Una triturazione prolungata quindi può divenire utile alle calci grasse col rinnovare i contatti e col favorire l'azione atmosferica; onde da questo lato sarebbe completamente giustificato il metodo di noi lombardi che è pur quello dei lionesi, i quali preparano prima grandi ammassi di *malta*, e tolgono da questi mano mano quella di cui hanno bisogno pel consumo della giornata, tirandola arrendevole, coll'aggiungervi acqua.

Questo stesso metodo però è un controsenso quando si tratti di *malte* a calce idraulica, od eminentemente idraulica.

Per la stessa ragione si vede che i cementi si devono preparare al momento stesso, o pochi istanti prima di adoperarli, giacchè questi scapitano, e perdono le loro qualità ancor più delle calci idrauliche, conducendo troppo in lungo la manipolazione.

Uso della malta e del getto, o bitume.

In passato era pratica quasi universale d'impiegare nella manipolazione dei bitumi la calce bollente, e di immergere il bitume ancor caldo. Ma un bitume caldo è necessariamente un bitume male stemperato, giacchè il calore sviluppato dalla calce viva non può conservarsi per tutto il tempo che esige una buona manipolazione. L'estinzione della calce in questo stato è imperfetta, e la sua immersione in uno spazio dove non è in alcun modo trattenuta deve necessariamente essere susseguito da un gonfiamento.

Bisogna pertanto conchiudere che non conviene adoperare la calce prima che non sia intieramente raffreddata.

Dilavandosi il bitume, viene oltremodo pregiudicato il successivo suo indurimento, cosicchè importa assai, quando si immerga in molta acqua, e sopra tutto in acqua corrente, di studiare il modo d'impedire che venghi a contatto del liquido. A quest'effetto è molto raccomandata la macchina delineata e descritta negli annali di ponti e strade, primo volume del 1838. Bisogna poi guardarsi bene dal pestare il bitume dopo immerso, giacchè verrebbe ridotto allo stato lattiginoso. Il bitume si condensa da sè stesso quanto si può desiderare, tutto al più, secondo Vicat, si potrebbe conguagliare, o spianare per compressione, e senza urto l'ammasso di ogni immersione parziale.

Si è veduto che una *malta* non raggiunge il medesimo grado di durezza possibile, se non adoperandola allo stato di pasta dura; ora è cosa evidente che una *malta* molto densa non potrebbe essere impiegata con materiali asciutti ed assorbenti, e nel caso che si abbiano di così fatti materiali bisogna bagnarli del continuo e tenerli in uno stato d'imbibizione permanente e completo, giacchè il segreto di una buona manipolazione e di un buon uso riposa intieramente nel precetto: *malta densa, materiali imbevuti.* I nostri muratori invece sembra che abbiano preso per motto, *pietre asciutte e malta affogata.*

Bisogna però dire che quest'ultimo metodo torna meglio al conto loro, giacchè per murare come da noi si vorrebbe, saria necessario mutare alcune abitudini: come per esempio di non mai introdurre *malta* dopo posata una pietra, coll'idea d'insinuarla nelle giunture, curando invece di metterne prima sotto ciascuna quella porzione che basti onde schizzi e contorni da sè le giunture nel battere la pietra per darle assetto. — CADOLINI.

MALTHA — Con questo vocabolo indicavano gli antichi un cemento, una sostanza glutinosa, che avea la proprietà di unire tra loro i corpi. Ne avevano di due sorta, naturale e artifiziale; quest'ultima, ch'era molto in uso, componevasi di pece, di cera, di gesso e di grascia. Eravi un'altra specie di *maltha* artificiale, di cui servivansi i Romani per imbiancare le pareti delle stanze.

La *maltha* naturale è una specie di bitume, con cui gli Asiatici intonacano i muri. È assai combustibile, ed una volta che abbia preso fuoco, l'acqua non vale ad estinguerla, anzi contribuisce ad accenderla di più.

MANCINA — (Crone — Krahn) — Chiamasi con tal nome sulla riva di un porto di mare una torre rotonda e bassa con un capitello come quello di un molino a vento, che gira sopra un perno, e che ha un braccio, il quale mediante una ruota a tamburo al di fuori e dei cordami serve a caricare e a scaricare le merci dalle navi o battelli.

* MANDORLA — (Amande — Mandel) — Frutto dell'albero detto mandorlo. Questo frutto è fatto di figura simile al rombo de' matematici. E di qui lavoro *a mandorla*, altrimenti detto *mandorlato* o *ammandorlato*, quello che è fatto e composto di tal figura.

Mandorla ancora è un ornamento dell'ordine gotico, di figura ad angolo acuto, quale facevano sopra le porte, finestre, nicchie, tabernacoli, e simili — BALD.

* MANDORLATO e AMMANDORLATO — Si dice agli ingraticolati composti di legno, o di canne, i cui vani, detti *mandorle*, sono in figura di rombo.

* MANDORLO — (Amandier — Mandelbaum) — Sorta di albero con frutti di scorza legnosa, il cui legname è di quegli, che genera la gomma, o orichicco; ed è buono a molti lavori, particolarmente di tornio — BALD.

* MANDRIANO — Strumento di ferro, del quale si servono i gettatori di metallo per percuotere la spina della fornace, affinchè il metallo fuso esca, e nell'u-

scire non vada con tanto impeto, che faccia pigliar vento nella bocca della forma — BALD.

* MANDROCLE — Riportò gran nome per il ponte da lui costrutto sul Bosforo Tracio, ossia sullo stretto di Cortantinopoli per ordine di Dario re di Persia. Era tal ponte formato di battelli così ingegnosamente e con tanta fortezza uniti, che vi passò sopra dall'Asia in Europa la numerosissima armata Persiana. Per conservar la memoria d'un'opera così singolare e della più breve durata, *Mandrocle* rappresentò in un quadro il Bosforo Tracio, il ponte, il re di Persia asceso sul trono in mezzo del ponte, e l'esercito che vi sfilava sopra. Questa pittura fu collocata nel tempio di Giunone a Samo, dove Erodoto asserisce averla veduta con quest'iscrizione: — *Mandrocle* dopo d'aver costrutto un ponte di barche sul Bosforo per ordine del re Dario, dedicò a Giunone questo monumento, che fa onore a Samo sua patria, e gloria all'artefice — MIL.

MANEGGIARE — Dicesi in tutte le arti l'esercizio degli istrumenti proprj a ciascuna di esse; come il *maneggiare* con maggiore o minore abilità il pennello, lo scalpello, la matita, il regolo, il compasso, ecc.

* MANGANELLE — Sono dette quelle panche affisse al muro ne' cori de' religiosi, e nelle compagnie, le quali mastiettate, s'alzano e s'abbassano.

* MANGIATOJA — Arnese, o luogo nella stalla, dove si mette il mangiare innanzi alle bestie.

* MANGIATORIO — Vedi e di' *Refettorio*, che è più usato.

* MANGONE (Fabio) Fioriva in Milano ai tempi del cardinale Federigo Borromeo, e gli fu principale istrumento nella effettuazione de' suoi filantropici e religiosi concetti. Allievo del Pellegrini e suo successore nella direzione de' lavori del Duomo, ebbe a ritenere la sua grandiosa maniera, ed il suo franco ed ardito disegno, ma seppe correggerli d'uno stile più forbito e severo, sicchè dalle sue opere potrebbe giudicarsi piuttosto suo antesignano, che posteriore all'epoca sua. Milano può in lui vantarsi del suo Palladio.

Principali sue architetture sono il collegio Elvetico, ora palazzo della Contabilità Centrale, la Biblioteca ambrosiana, il collegio delle Stelline, e le chiese della Vittoria, di santa Marta e di santa Maria Podone.

Sorge il primo sopra un'area trapezia occupata per la massima parte da due cortili di forma quadrata cinti da portici a due piani che corrono a quattro lati pel primo ed a soli tre pel secondo, decorati di doppio ordine sovrapposto di grandi colonne architravate in numero di centosettanta di svelte proporzioni, doriche le inferiori e joniche le superiori, con sobrie ed armoniche trabeazioni. Tre vestiboli furonvi dal *Mangone* ideati, il primo all'ingresso, il secondo che unisce i due cortili permettendone la visuale reciproca, e l'ultimo che serviva di nobile atrio ad una sala grande che chiude posteriormente l'edificio. Difficilmente puossi trovare fra le opere moderne un monumento architettonico che meglio di questo ricordi i tempi Romani; e chi passeggia sotto que' maestosi loggiati vede ad ogni tratto presentarglisi nuovi e magnifici prospetti scenici. La facciata fu alterata dal Richino, che amò spezzarvi le linee ed introdurvi quel gusto depravato che dominava a' suoi tempi e che fortemente contrasta colla semplicità e purezza delle forme interne.

Nella Biblioteca Ambrosiana e massime nel grazioso vestiboletto dorico verso la piazza di san Sepolcro, nella ingegnosa distribuzione interna ricavata in uno spazio angusto ed irregolare, e nei giudiziosi e comodi scaffali, senza staccarsi dal suo stile grande e regolare seppe servire felicemente al proprio assunto, che pur pienamente raggiunse nel collegio delle Stelline distribuito saviamente con vasti dormitorj e sale di lavoro, senza che le decorazioni architettoniche che pur non vi mancano facciano inciampo alla comodità, servendovi anzi e somministrandosi reciprocamente nuovi argomenti di vaghi ed appropriati partiti. Nè gli ornamenti vi predominano con troppa pretensione come in alcuni moderni edifizj, facendo lamentare il filantropo che siasi sprecato in pompe il danaro destinato al sussidio de' poverelli.

La chiesa della Vittoria, fabbricata nella prima metà del secolo decimosettimo, è un vago ottagono con quattro lati che sfondano ad arco, coperto da cupola. Le decorazioni, il concetto, le proporzioni in sommo grado armoniche accusano la valentia del maestro, e fan della stessa, benchè tuttor priva d'ogni esterior finimento, uno dei migliori monumenti di Milano.

Nella chiesa esterna di santa Marta il *Mangone* ha tentato il partito di un tetrastilo quadrato con quattro grandi colonne isolate agli angoli sorreggenti quattro archi da cui spiccasi il vôlto, e seppe anche in questo genere formare un bel modello.

Meno sobrie sono la facciata di santa Maria Podone, la chiesa rotonda di s. Sebastiano già principiata dal Pellegrino, e le porte di stile romano che sono applicate con turpe mescolanza di stile al Duomo, quantunque per grandiosità e bellezza nel loro genere abbiano pochi confronti.

Umile ed oscuro fuor di paese, merita questo artista un seggio fra' migliori d'Italia, cui non seppero procurargli finora i milanesi scrittori d'arte, che ne lasciarono vergognosamente senza alcun cenno biografico il quale ne ricordi i suoi studj e le principali epoche della sua vita — L. T.

MANIERA — (Manière — Manier) — Vocabolo che le arti hanno preso dalle abitudini ordinarie della vita; perocchè sebbene *maniera* sia sinonimo di *modo*, *metodo*, con tutto ciò viene applicata al modo di esistere delle persone; avendo in realtà ciascheduna, come suol dirsi, la sua *maniera* propria, che la distingue dalle altre.

Lo stesso dicasi degli artisti e delle loro opere, nelle quali ciascuno si rende singolare per certe abi-

tudini particolari che costituiscono il loro carattere distintivo.

Queste diversità dipendono da quelle che la natura ha ingenerate negli individui, e manifestansi in ciascuna delle parti che costituiscono un'arte.

Dicesi pertanto la *maniera* di disegnare, la *maniera* di dipingere, la *maniera* di panneggiare, la *maniera* di comporre ecc., ed è questa appunto che costituisce il fare d'un artista, o quella specie di fisonomia propria che dicesi *la sua maniera*, ed alla quale l'occhio un po' esercitato riconosce subito qual ne sia il maestro.

Non v'ha solamente la *maniera* del maestro, v'ha quella eziandio dello scolaro, quella del suo secolo. Ogni paese ha nelle opere, che gli appartengono, una *maniera* che si distingue da quella di un altro paese.

Questo vocabolo si adopera più comunemente in pittura e scultura, che in architettura. Perocchè in realtà la *maniera* si riferisce a ciò che dipende dall'azione diretta e personale del pennello o dello scalpello, a ciò che l'uomo eseguisce di per sè stesso. Ora in architettura l'esecuzione è molto meno immediata; e sebbene risulti anche dal gusto, dal sentimento e dalle qualità particolari dell'architetto, nondimeno essa non è il prodotto reale di un'azione immediata dell'inventore. Questi ha bisogno della mano dell'operajo; per cui altro non fa che dirigere l'altrui lavoro.

Tuttavolta questa direzione imprime all'esecuzione di un edificio un certo carattere, che palesa la *maniera* del maestro.

Del resto si fa uso altresì della parola *maniera* in architettura per indicare il gusto di edificare, di comporre, di ornare; e particolarmente per ciò che riguarda l'arte dei profili. Perciò dicesi che un architetto ha una *maniera* di profilare secca, larga, grandiosa, magra ecc.

* MANIERA — Modo, guisa, forma d' operare dei pittori, scultori o architetti. Intendesi per quel modo che regolarmente tiene in particolare qualsivoglia artefice nell'operare suo; onde rendesi assai difficile il trovare un'opera d'un maestro, tutto che diversa da altra dello stesso, che non dia alcun segno, nella maniera, di esser di sua mano, e non d'altri: il che porta per necessità ancora ne' maestri singolarissimi una non so qual lontananza dall'intera imitazione del vero e naturale, che è tanta, quanto è quello, che essi con la *maniera* vi pongono del proprio. Da questa radical parola *maniera*, ne viene ammanierato, che dicesi di quelle opere, nelle quali l'artefice, discostandosi molto dal vero, tutto tira al proprio modo di fare, tanto nelle figure umane, quanto negli animali, nelle piante, nei panni e altre cose, le quali in tal caso potranno bene apparir facilmente e francamente fatte; ma non saranno mai buone pitture, sculture o architetture, nè avranno fra di loro intera varietà; ed è vizio questo tanto universale, che abbraccia, ove più ove meno, la maggior parte di tutti gli artefici — *BALD.*

* MANIERA GRETTA — Termine che si oppone a quello, che noi diciamo manierona: ed è di quell'artefice, che opera poveramente e freddamente, cioè senza magnificenza, senza franchezza, con poco artifizio e invenzione, senza abbigliamenti, o alcuna altra di quelle parti, che rendono l'opera ammirabile e curiosa—*BALD.*

* MANIERA SECCA — Di quell'artefice, che nell'opera sua procede in tal modo, che fa vedere più di quello, che la natura nel naturale, da esso rappresentato, è solita di far vedere: ovvero di colui che dintorna seccamente, cioè senza alcuna morbidezza, l'opere sue: ed anche di colui, che per poca intelligenza di chiari e scuri, di disegno e d'invenzione, non dà loro nè rilievo, nè abbigliamento, nè verità — *BALD.*

* MANIERA SVELTA — Contrario di *maniera* tozza, atticciata e maccianghera: e si dice a quel modo di fare in pittura, scultura e architettura, che tanto nel tutto, quanto nelle parti, con bel garbo e senza vizio, fa apparire anzi sottigliezza e lunghezza, che grossezza e cortezza, qualità della maniera tozza, atticciata e maccianghera — *BALD.*

MANIERATO—(Manieré—Manierirt)—Si adopera questo vocabolo per esprimere l'abuso che si fa nel mondo di quelle maniere dette *piacevoli*. Un uomo *manierato* è un uomo che ha dell'affettazione, ed un portamento troppo ricercato.

Nel linguaggio delle arti *manierato* dicesi di chi ha l'abitudine di portar tropp' oltre il gradevole, e più generalmente ancora di chi ha la pretensione di comporre, e che esca perciò dai limiti della verità naturale.

* MANIERONA — Termine col quale esprimono i nostri artefici, il modo, la guisa o la forma d'operare magnifico e franco, contrario del tutto all' operar gretto e stentato — *BALD.*

* MANIFATTURA — Opera di manifattore, cioè di chi opera colle mani; ed anche prezzo dell' opera, del lavoro.

MANLIO (FERDINANDO) — Vien creduto discepolo di Giovanni da Nola, e si contraddistinse nel grande ospedale e chiesa della Nunziata, ov'è il suo epitaffio. Aprì la strada di porta Nolana, fabbricò un casino regio a Pozzuolo, e diede scolo a diverse acque palustri: tutte opere ordinategli dal celebre vicerè di Toledo. Egli eseguì anche i regolamenti del vicerè duca d'Alcalà con aprire la nobile strada di Monte Oliveto, e là dove prima non erano che giardini de' monaci furono eretti palazzi. Ingrandì la grotta di Pozzuoli, e architettò il ponte di Capua — *MIL.*

* MANOPOLA (BARTOLOMEO) — Fu l'architetto del piccol lato verso la chiesa di s. Marco del gran cortile del palazzo ducale di Venezia eseguito nel 1613, essendo doge Antonio Memi, nel quale si attenne giudiziosamente al fare del resto, cosa mirabile in uomo vissuto all'epoca della depravazione del gusto. Le sue cognizioni principali però versavano nella statica ap-

plicata, e a lui si debbe il cambio delle colonne e degli archi acuti del portico verso la piazza di detto cortile, sostituendovi de' pilastri quadrati e degli archi tondi per porre anche questo lato in consonanza agli altri tre. Era proto della repubblica, e tenuto in grande considerazione, onde gli furono allogati altri ristauri in quel magico palazzo. Non si conoscono altre opere sue d'importanza — L. T.

* MANOALE — V. Manovale.

MANOVALE — Quegli che serve al muratore, portandogli le materie per murare V. Manoale.

* MANOVELLA — Stanga con la quale si mettono a leva, e s'ajutano a muovere cose pesanti, detta dai Greci *Hypomochlion*, quasi sottostanga.

MANOVRA — (Manoeuvre) — Questo termine, nell'arte di edificare, indica il movimento libero degli operaj e delle macchine in un luogo stretto ed angusto, per potervi lavorare; come in un fossato per innalzare un muro d'alineamento; in una traversa per fondare un pilone di ponte ecc.

Affinchè la *manovra* possa aver luogo, ci dev' essere almeno 6 piedi di spazio: per esempio, 6 piedi di distanza fra la traversa ed il pilone bastano per lasciare la *manovra* libera.

MANUTENZIONE — (Entretien—Unterhaltung) — Vocabolo che in generale si adopera in architettura per esprimere la cura, la sorveglianza continua e le piccole riparazioni di cui tutti i fabbricati hanno bisogno. Qualunque sia la solidità che abbiano, per quanto perfetta sia la loro costruzione, il tempo e la tendenza a scomporsi, comune a tutti i corpi, vi producono giornalmente delle alterazioni alle quali è necessario porre rimedio onde prevenire le conseguenze che dalla trascuranza potrebbero derivare.

Vi ha sempre una somma annuale disposta per la *manutenzione* dei grandi edificj. Con questa spesa si impediscono i guasti e le ruine; e questa piccola spesa di *manutenzione* risparmia quella delle grandi riparazioni. Un edificio stesso poco solido potrebbe, mediante una continua manutenzione, durare eternamente.

La manutenzione è soprattutto necessaria negli oggetti che l'uso continuo mai non lascia in riposo. Tali sono le rive murate i quais, gli acquidotti, le chiaviche, le strade pubbliche. Ivi una causa distruggitrice opera senza posa; quindi è necessario che lo strumento conservatore sia di continuo in azione Se cessa per qualche tempo l'azione riparatrice, il guasto fa tali progressi, che non vi ha più mezzo di opporvi un'efficace rimedio. La forza di questa, diminuendo in ragione dell'aumento della forza contraria, l'equilibrio è tolto, e la caduta degli edificj ne è l'immediato risultamento.

Nel linguaggio amministrativo diconsi *manutenzioni* le riparazioni annuali o delle case, o della coltivazione de' giardini, di cui si dà l'incarico ad operai o ad altre persone, mediante un prezzo convenuto. Ma essi non sono garanti nè delle riparazioni straordinarie cagionate dalle intemperie delle stagioni, nè della caducità o cattiva costruzione dei fabbricati.

MANSARDA — (Mansarde) — Nella vita di Francesco Mansart indicheremo che cosa sia questa specie di finestra, così chiamata dal nome di chi ne fu l'inventore. Si dà una tale denominazione a certi abbaini, od aperture sui tetti, qualunque sia il modo della loro costruzione V. Abbaino.

La *mansarda* viene praticata allorchè il tetto trovasi piegato in guisa da formare una linea perpendicolare ed una linea inclinata. Lo scopo di siffatta disposizione del tetto è di evitare nell'interno delle stanze, illuminate dagli abbaini, quella parte sagliente od inclinata, che ne rende l'uso incomodissimo, ed obbliga, volendo plafonare l'interno stesso e ridurre l'abitazione regolare, a chiudere con ún assito lo spazio compreso fra il solajo e la pendenza del tetto. L'uso, che regna da molto tempo in Francia di questi comignoli di smisurata altezza, la cui interna capacità non poteva servire per abitazione, fece pensare ai mezzi di trar profitto da questi spazj, e di praticarvi in seguito delle stanze comode, e quindi nacque l'idea di questa specie di tetti spezzati, cioè quasi piani nel colmo e perpendicolari dai lati.

MANSARD o MANSART (Francesco) — Michele Mansarto, cavaliere romano, fu lo stipite d'una famiglia che da tempo antichissimo si era naturalizzata in Francia, e produsse uomini assai distinti, particolarmente nelle arti. Abbiamo da documenti storici che questa famiglia fu costantemente al servizio de' nostri re dalla terza discendenza sino a Luigi XIV, sia in qualità d'ingegneri (il titolo d'architetto non comincia che dal secolo di Luigi XIII) sia sotto il nome di scultori o di pittori, sia finalmente come impiegati nelle fabbriche del re.

Francesco Mansart, zio e predecessore del famoso Giulio-Arduino, era figlio di Assalonne Mansart, secondo alcuni, carpentiere del re, e architetto secondo Carlo Perrault.

Troviamo negli scritti di quest'ultimo, cioè nella sua *Raccolta degli uomini illustri*, una notizia biografica intorno a *Francesco Mansart* ed alle sue opere. È forza dunque il conchiudere che di quasi tutte le sue opere, alcune siano state distrutte e le altre talmente modificate e cangiate, che a stento vi si potrebbe riconoscere l'ingegno del loro autore.

A giudicarne dai disegni che il Blondel ha riportati nella sua *Architettura francese*, la chiesa dei Minimi della piazza reale sarebbe divenuta, qualora *Francesco Mansart* l'avesse terminata secondo il suo progetto, uno de' monumenti più ben ideati e compiuti di questo architetto. V' ha nella disposizione della pianta ed alzato esterno alcun che d'invenzione e di gusto. Molto imponente ne è la massa, e l'accordo del frontispizio e della grande cupola coi due avancorpi e le loro cupolette doveva produrre un effetto variato, piramidale e ben inteso. Sarebbe inuti-

lissimo l'estendersi intorno a questo monumento, in quantochè, rimasto da prima incompleto, finì poi per essere interamente distrutto, quarant'anni sono.

Francesco Mansart diede prova d'ingegno e di un nobile e raro sagrificio dell'amor proprio nella ristaurazione del palazzo Carnavalet, contrada *Culture-Sainte-Catherine*. Questo palazzo era stato fabbricato nel secolo precedente sui disegni di Androuet Ducerceau. Convien confessare, dietro l'alzato esterno che ne ha conservato il Blondel, che tale esterno era di un gusto pesante, mastino e mancante d'ogni bellezza. Ma la porta era stata concepita con miglior gusto, e lo scalpello di Giovanni Goujon, che la ornò, ne accrebbe il pregio. *Francesco Mansart*, incaricato di dare un'altra facciata a questo palazzo, e di terminarlo, si studiò di conservargli l'avancorpo della porta, e riuscì così bene a porre in accordo la nuova disposizione architettonica colle masse prescritte dall'antico disegno. Per *accordo* non s'ha qui da intendere quello dello stile e del gusto ornamentale; chè vi ha una distanza di un secolo e più fra i due stili; ed ognuno sa che presso i moderni non vi volle uno spazio sì lungo di tempo per produrre, non già della diversità di gusto, ma della contrarietà in fatto di purezza, correzione e semplicità.

Una parte di queste riflessioni vuol essere applicata a tutte le opere di *Francesco Mansart*. Non ostante la somma riputazione di cui godette ai suoi tempi, difficilmente potrebbesi citare un edificio di quest'architetto, il cui gusto meriti di essere proposto, come esempio, alla studiosa gioventù.

La chiesa della Visitazione di santa Maria (contrada sant'Antonio) fu tenuta in qualche conto pel nome del suo autore; ma nè la pianta, nè l'alzato, nè la decorazione di tale edificio possono reggere all'esame di chi abbia un gusto alquanto esercitato. Fra i monumenti moderni di questo genere, cioè d'un genere favorevolissimo all'arte, sarebbe malagevole il rinvenirne uno che offrisse una composizione così pesante, così gretta e così vuota d'immaginazione. La chiesa, di piccolissima dimensione, consiste soltanto in una cupola, la cui forma generale non può essere censurata; ma nulla di più goffo del tamburo, di più mastino del fronti-pizio, e di più sproporzionato della porta d'ingresso coll'insieme del frontispizio.

La chiesa della badia di *Val-de-Grâce*, situata nella contrada del sobborgo San Giacomo, uno dei principali monumenti d'architettura in Parigi, avrebbe presentato un insieme di gran lunga superiore a quello che esiste, se *Francesco Mansart* fosse stato libero di secondare il suo progetto. Di fronte alla chiesa aveva ideata una vasta piazza rotonda, la quale, aperta egualmente dall'altro lato della contrada che doveva attraversare, procurasse un punto di vista conveniente, onde l'occhio potesse godere l'effetto della facciata e della cupola. Ma la grandiosità del progetto fu quella appunto che non lo fece adottare. La regina Anna d'Austria, per non incontrare una spesa così ingente, obbligò il *Mansart* a ridurre il disegno. Oltracciò le si era fatto sapere ch'ella non poteva contare sopra di un architetto, che voleva prima di tutto essere indipendente, e che aveva poi l'abitudine di cangiare i disegni durante la loro esecuzione. Gli venne tolta perciò la direzione del monumento che aveva cominciato.

La chiesa non era stata da lui innalzata che all'altezza di nove piedi dal suolo. Giacomo Lemercier fu incaricato di continuarne la costruzione sui disegni del *Mansart*, e la condusse sino all'altezza del primo cornicione, e rimase così per qualche tempo. Finalmente nel 1654, la regina si rivolse a Pietro *le Muet*, cui venne associato Gabriele le Duc; e questi due architetti terminarono il monumento, e ne cressero la cupola.

Al *Mansart* non appartiene che la pianta generale e il disegno dell'alzato.

MANSART (Giulio Arduino) nato nel 1645, morto nel 1708. Era figlio di una sorella di Francesco Mansart, e suo padre Giulio Arduino Mansart, che gli diede i suoi prenomi, era primo pittore del gabinetto del Re.

Giulio Arduino Mansart, di cui tessiamo la vita, si fece conoscere di buon'ora dotato di quella sicurezza d'ingegno, estensione d'intelligenza e capacità d'esecuzione, che formano in generale il carattere proprio di quegli uomini, che la natura ha destinato a grandi intraprese. Uomini di tal sorta erano appunto quelli ricercati dal Monarca, il quale desiderava in tutto la gloria della sua nazione. Luigi XIV avea bisogno d'un uomo, che fosse ad un tempo il motore e lo stromento de' grandi progetti, di cui voleva che l'architettura assumesse la esecuzione. *Giulio Arduino Mansart* divenne in questa parte suo ministro. Lo fece soprintendente e ordinatore generale delle sue costruzioni. I più grandiosi edificj di quei tempi furono innalzati secondo i disegni del *Mansart*; onde può dirsi che nessun altro architetto godè, come lui, di tanto credito, di tanta fortuna ed onori.

Una delle prime opere di *Giulio Arduino Mansart* fu il castello di Clagny, incominciato nel 1680. Di questo edificio non rimane più che la descrizione in un'opera intitolata: *La pianta, i profili ed alzati del castello di Clagny... secondo il disegno di Mansart, architetto del Re, pubblicati da Michele Arduino, controllore delle fabbriche di S. M. ed incisi da lui medesimo.*

Ma più vaste intraprese erano serbate al *Mansart*, il quale, per dirlo in poche parole, ebbe il vantaggio di associare il suo nome a due più grandiosi monumenti del suo secolo, cioè l'ampio castello di Versaglia e la cupola degli invalidi di Parigi.

Non è sempre in potere de' principi più ambiziosi della gloria delle arti, il poter produrre opere tali che rispondano in tutto ai loro desiderj. Il genio delle arti ha le sue epoche. Quando Luigi XIV s'ideò di

strappare lo scettro delle arti all' Italia, esse trovavansi quivi sul loro decadere; per formare degli allievi non viveva che la terza generazione de' grandi maestri che aveva prodotto pel corso di due secoli. Gli artisti di qualche grido erano, in pittura, gli allievi della scuola dei Caracci, in architettura e scultura, i seguaci del Bernini o del Borromini. Laonde non si può che dar lode ai valentuomini del secolo di Luigi XIV, i quali seppero evitare gli eccessi, a cui l'abuso della innovazione avea spinto le arti in Italia: ma l'andazzo del gusto e delle opinioni predominanti ha tal forza sugli animi, che non è dato per avventura ad alcuno il potervi interamente resistere.

Per la qual cosa il *Mansart* si tenne, è vero, lontano, nello stile della sua architettura, dal sistema della bizzarria; ma non seppe mantenersi puro, corretto e severo. V' ebbe nella sua maniera una certa nullità di forme, una certa mediocrità di gusto che non si può definire che in senso negativo, e una mancanza di carattere o di fisonomia. Ecco ciò che si nota nell'architettura esterna del palazzo di Versaglia, di cui non intendiamo di dare la descrizione, tanto un semplice ragguaglio eccederebbe la estensione di un articolo, oltrechè non sarebbe di alcuna utilità alla critica dell'arte. Ci limiteremo pertanto alla descrizione di alcune particolarità di questo immenso edificio, in cui la magnificenza di Luigi XIV fu a meraviglia secondata dall'ingegno dell'architetto.

Nell'interno del palazzo, e principalmente nella sua vasta galleria il *Mansart*, ajutato da le Brun, si compiacque di far rivivere, con un gusto più ricco, alcuni concetti del genio decorativo dell'Italia. La galleria di Versaglia è senza dubbio la più grande che si conosca in questo genere; ma si vuole che sia troppo lunga in confronto della sua larghezza; a dir vero nulla può essere determinato a questo riguardo: il rapporto più essenziale è quello dalla larghezza all'altezza. Ora in essa, come nella maggior parte di simili locali, il *Mansart* non ha dato all'altezza che il doppio circa della larghezza. La decorazione di questa galleria è a pilastri di marmo posti fra arcate il cui vuoto è riempito da scompartimenti di cristallo, i quali corrispondono alle finestre. La vòlta è stata dipinta da Le Brun, il quale, sotto composizioni allegoriche, ha rappresentate le gesta guerriere e le grandi imprese di Luigi XIV.

La cappella del castello di Versaglia basta per dare un' idea del grande ingegno del *Mansart*. Egli seppe, coi due piani che vi praticò, far servire questo edificio a doppio uso. La sua parte inferiore, a porticato, serve di chiesa pubblica; e mediante il piano superiore, a loggie di colonne corintie, si congiunge agli appartamenti del castello, con cui le dette loggie sono allo stesso livello. Ed ecco la ragione per cui tutte le ricchezze dell'arte vennero riserbate a questa parte superiore.

La pianta generale consiste in una navata, preceduta da un atrio interno collocato sotto la tribuna del re, e accompagnata da due navate laterali che regnano tutto all'intorno. Il pian terreno è ad arcate sostenute da piedritti, sulle quali sorge l'ordine corintio che adorna le logge superiori. La forma della pianta presenta un parallelogrammo terminato nel coro della cappella da una sezione di cerchio. La sua lunghezza, separatamente dall'edificio, è di 24 tese ed un piede, (m. 47, 12) e la sua larghezza di 11 tese e 4 piedi (m. 22, 75). L'altezza, sotto la chiave, è di 13 tese (m. 25, 35); l'ordine corintio ha 38 piedi (m. 12, 35) di altezza. Il tutto è fabbricato in pietre di *liasso*, ed apparecchiate colla maggiore perfezione. Non saprebbesi abbastanza lodare il merito di un tale apparecchio, e la solidità della costruzione. L'uno ha contribuito alla purezza della esecuzione de' membri dell'architettura; l'altra ha mostrato che la eleganza e leggerezza degli ordini greci possono accordarsi all' impiego de' materiali di quel paese. Il buon gusto per altro richiedeva, nella vòlta, un partito di decorazione meno pesante di quella del grandioso dipinto, che ne occupa tutta la superficie: noi siamo di parere che questa vòlta, ornata di scompartimenti proporzionati alla disposizione architettonica, avrebbe procurato all' insieme maggiore unità e varietà nel tempo stesso.

Sebbene alcuni abbiano attribuito a Le Nôtre l'idea generale dell'aranciera del castello di Versaglia, e sebbene la celebrità di quest'opera si fondi particolarmente sul concetto del suo insieme; conviene però darne merito a *Giulio Arduino Mansart* che ne fu il vero architetto. Anzi dobbiamo aggiungere, che pel carattere maschio e semplice dell'architettura, per l'effetto stesso della costruzione e delle due branche di scala, che ne rendono imponente l'aspetto, quest'opera si acquistò appunto una tale rinomanza: l'onore ne dev'essere quindi attribuito all'architetto, quando pure l' idea ne fosse stata suggerita dal giardiniere Le Nôtre.

Nelle dipendenze del vasto castello di Versaglia vi sarebbero da citare alcune opere di *Mansart*, se altrove si potessero rinvenire, o se fossero state comprese nella lista dei lavori di un architetto meno fecondo di grandi intraprese. Potrebbesi pertanto far menzione dell'ampio fabbricato, detto il *Grand-Commun*, della costruzione del serraglio, e di quella del *Trianon*, in cui *Mansart* sostituì ai padiglioni, che furono demoliti, un edificio decorato d'un ordine jonico, in marmo, e coronato da una balaustrata della stessa materia.

Mansart costrusse con una celerità sorprendente la casa di *Saint-Cyr*, nella quale impiegò duemille cinquecento lavoratori, compresi i soldati. I lavori cominciarono il primo di maggio 1685. Quest'edificio il quale consiste in un corpo di costruzione di 108 tese in lunghezza, formante tre cortili divisi da due ali, fu in istato d'essere ammobigliato il 15 maggio dell'anno successivo, e nel luglio dello stesso anno era interamente compiuto.

Il monumento però, che rese immortale il nome di *Giulio Arduino Mansart*, è la cupola degl'Invalidi. Alla parola cupola abbiamo fatta menzione del *Mansart*, ma in un modo assai compendioso, considerando quel monumento non tanto in sè stesso, quanto in confronto coi più celebri di questo genere, ed inoltre sotto certi rapporti, che non ammettono descrizioni molto particolarizzate. Ora daremo il compimento di tali notizie, a far viemmeglio conoscere il merito di quest'insigne architetto.

A considerare la cupola degli Invalidi solamente dal lato della sua grandiosità, della sua costruzione e ricchezza, è forza annoverarla fra i primarj monumenti di questo genere; anzi, secondo il giudizio dei più, essa vi occupa il terzo posto. Ed ha questo inoltre di particolare che la sua massa non doveva far parte, com'è avvenuto a tutte le altre, della pianta e dell'insieme d'una chiesa in forma di croce, i quattro rami della quale sono riuniti da una vòlta sferica. La cupola degli Invalidi è, tranne qualche eccezione, un edificio isolato. Ora questa sua posizione doveva suggerire al *Mansart* certe nuove combinazioni tanto nella disposizione interna dell'edificio, quanto nei mezzi di costruzione, di cui fece uso.

Pare indubitato, che in origine non si fosse pensato alla cupola nè da chi ebbe ad ordinare quell'edificio, e nemmeno dall'architetto. La chiesa, infatti, tal quale fu ideata e condotta a termine, ne è una prova. Quando si concepì l'idea di abbellire l'insieme del monumento degl'Invalidi con una cupola, essa non potea venir collocata che alla estremità della navata della chiesa, lo che in sostanza dovea produrre due chiese, l'una dopo l'altra, senza alcun rapporto fra loro.

Checchenesia, la pianta generale della composizione del *Mansart* è un quadrato, in cui trovasi inscritta una specie di croce greca, a braccia cortissime, nel centro della quale s'innalza la cupola. Ad ogni angolo del quadrato v'è una cappella rotonda. La pianta generale al basso forma un ottagono composto di quattro lati spaziosi, ove s'aprono le arcate, e di quattro più piccoli formati dalla massa stessa de' pilastri, nel cui mezzo è un passaggio a vòlto che mette alle cappelle rotonde, che abbiamo indicate. Le braccia della croce, o le quattro navette sono ornate di pilastri corintj accoppiate sostenenti un cornicione che regna parimenti nel dinanzi dei pilastri della cupola, e che sormonta pur anche otto colonne, due a ciascun pilastro, le quali sembrano colà situate per servire di appoggio ad un balcone.

I pennacchj, ornati di pitture, si congiungono ad un cornicione circolare, al di sopra del quale sorge la torre della cupola, il cui diametro è di 75 piedi (m.24,37). Questa torre della cupola è sostenuta internamente da uno stilobato, su cui regna un ordine di pilastri corintj accoppiati, con un cornicione completo. Essa ha dodici finestre, situate negli spazj formati dall'accoppiamento de' pilastri. Al di sopra è la doppia vòlta che termina l'interno e che ha una sola e medesima origine. La vòlta inferiore è sferica e tronca in modo da formare una grande apertura circolare fregiata da una cornice. La curva interna di questa vòlta è decorata da doppj archi divisi in cassettoni con rosoni dorati. Gli archi doppj corrispondono ad ogni gruppo de' pilastri accoppiati, ed i loro intervalli sono ornati di pitture. La parte della vòlta superiore, che sembra a traverso dell'apertura della prima, è una sferoide acuta. La sommità è occupata da un grandioso dipinto di Lafosse. La parte inferiore, che è nascosta dalla prima vòlta, trovasi alleggerita mediante dodici lunette che mettono capo a finestre aperte nella costruzione esterna, di maniera che la pittura trovasi benissimo illuminata senza che si vegga, stando al basso, da qual parte venga la luce.

L'esterno della cupola, di cui abbiamo reso conto all'articolo relativo, presenta una massa elegantissima e termina con una lanterna che sta in rapporto col carattere generale dell'architettura.

Non avendo potuto il *Mansart*, come è stato già detto, far servire ad altro la cupola degli Invalidi, che a supplemento, o prolungamento dell'edificio già terminato, fu costretto a dargli un ingresso particolare ed un frontispizio dalla parte, ove l'edificio stesso guarda la campagna. Tale frontispizio venne concepito o composto (nè lo poteva essere diversamente) all'effetto di mettersi in accordo colla elevazione della cupola; la qual cosa giustificherebbe, meglio in questo luogo che altrove, il sistema allora predominante delle facciate delle chiese a più ordini l'uno sovrapposto all'altro. Questa, dobbiam confessarlo, si unisce con regolarità alle parti laterali dell'edificio, ed almeno il gusto non è tradito dall'uso di que' coptrafforti a guisa di mensolette, i cui arbitrarj contorni deturpano la maggior parte de'frontispizj delle chiese.

La critica, che vuol giudicare di tali monumenti, deve prendere in considerazione una quantità di circostanze e di suggezioni diverse a cui l'architetto è spessissimo obbligato di sottomettere l'arte ed il gusto proprio. È cosa ovvia, in siffatte intraprese, il dover sagrificare il principio della unità ai bisogni della solidità e della costruzione, od alle convenienze dell'ornato, ed alla necessità pur anche di far cose nuove. Onde, rispetto a ciò, dobbiam convenire, che l'architetto della cupola degli Invalidi ha saputo tenersi in una via di mezzo assai ragionevole fra la severità delle forme e quegli eccessi di rilassamento, che, ai suoi tempi, erano stati dall'uso introdotti nell'architettura e nell'ornato.

In generale l'edificio è pregevole per una costruzione ed esecuzione molto accurata, per un'applicazione di forme, di profili e dettagli, se non puri e severi, almeno regolari ed immuni da bizzarrie. Non v'ha, è vero, cosa alcuna che possa riputarsi classica, ma non v'ha neppur nulla che sia contrario ai principj essenziali dell'arte. Aggiungi, ch'esso presenta, particolarmente nel suo interno, un insieme di ricchezza

e d'eleganza in cui la leggerezza si accoppia alla solidità, ove la varietà non distrugge l'unità, ed il cui aspetto eccita quel sentimento d'ammirazione che impone silenzio alla censura.

L'anno 1699 fu notabile nella vita del *Mansart* per la costruzione, ch'egli fece della piazza di Luigi il grande, nel sito occupato dal palazzo Vendôme, di cui essa pure conserva il nome. Detta piazza ha 75 tese sopra 70 (m. 146 per m. 136); ottagona ne è la forma, l'architettura a pilastri corintj con avancorpi in colonne del medesimo ordine.

Giulio Arduino Mansart fu l'architetto del suo secolo, e l'artista più caro a Luigi XIV, e nel tempo istesso il più adatto a corrispondere ai desiderj del Monarca ed a secondarlo in tutte le sue viste. A lui non mancò nulla di quanto può incoraggiare l'ingegno e soddisfare l'ambizione. Ad una immensa fortuna non andarono disgiunte le onorificenze, i titoli, e gl'impieghi più convenienti. Il re lo insignì dell'ordine di san Michele, e lo nominò suo primo architetto col titolo e l'impiego di soprintendente e ordinatore generale delle sue fabbriche, arti e manifatture. Fu ascritto tra i membri dell'Accademia reale di Pittura e Scultura in qualità di protettore. Gli obblighi inerenti a questa carica furono da lui adempiti con grande successo. Rappresentò al re che l'Accademia desiderava di rinnovare l'antica consuetudine (da lungo tempo intermessa) di esporre i proprj lavori alla vista del pubblico: il re aderì alla domanda, e l'esposizione ebbe luogo nella grande galleria del Louvre.

Intorno a quel tempo *Giulio Arduino Mansart* ottenne dal re il ripristinamento dell' intera somma delle pensioni, che per le spese della guerra erano state ridotte alla metà; e fece assegnare all'Accademia tutti i modelli formati sull'antico, i quali dovevano servire non meno alla decorazione delle sale, che allo studio degli allievi.

Giulio Arduino Mansart cessò di vivere, quasi repentinamente, a Marly nel 1708 in età di 63 anni. Il suo corpo fu trasportato a Parigi e seppellito in san Paolo, sua parrocchia, ove gli fu eretto un mausoleo, scolpito da Coizevox.

* MARCHIONE — Architetto e scultore d'Arezzo, fu scelto da papa Innocenzo III per far in Roma la chiesa e l'ospedale di san Spirito in Sassia, rifatta poi da Paolo III, la chiesa di san Silvestro, Torre de'Conti, così detta perchè quel papa era della famiglia Conti; ed in santa Maria Maggiore la cappella del Presepio, riedificata poi da Sisto V. In Arezzo, sua patria, egli eresse la chiesa della parrocchia ed il campanile. Quella facciata era di tre ordini di colonne le une sulle altre. Queste colonne eran di grossezza diversa, alcune grossissime, altre minutissime, scolpite dall'alto al basso, quali avvolte a guisa di vite, alcune accoppiate a due a due, altre affasciate a quattro a quattro, e la maggior parte sostenute da spezie di mensole rappresentanti diversi animali, lavorati non so se con più arte o con più capriccio. Tutto in somma formava una stravaganza distruttiva d'ogni naturalezza e proporzione. Tale era il gusto generale di allora, quando ogni architetto, che sapeva anche di scultura, affettava impiegarla in ogni palmo di edifizio: onde tutto il fregio si riduceva in affettar ornamenti, senza prendersi alcuna briga delle proporzioni e delle giudiziose regole tanto care agli antichi Greci e Romani — MIL.

* MARCHIROLO (Battista) edificò o ingrandì il palazzo pubblico dell'Aquila nel 1593 in occasione, che vi andò a risedere madama Margherita d'Austria, moglie di Ottavio Farnese duca di Parma. La fabbrica è grande con un'alta torre in un angolo; ma non del tutto riedificata dopo il tremuoto del 1703 — MIL.

MARCIAPIEDE — (Trattoir) — Si dà questa denominazione ad uno spazio più alto ai due lati d' una contrada, d'una riva murata, d'un ponte o d'una strada qualunque. Questo spazio di terreno così rilevato è particolarmente destinato alle persone che vanno a piedi. Il *marciapiede* è d'una grande comodità nelle città popolose, per la frequenza dei carri e delle carrozze. Esso presenta ai pedoni una via propria, sicura e libera da impacci, per cui non è da trascurarsi ogni qualvolta lo permetta la larghezza delle contrade; perocchè, sebbene nelle città di antica edificazione, in cui le vie sono strette si possa diminuire la larghezza per dar luogo al *marciapiede*, ne risulterebbe però un doppio inconveniente di restringere di troppo la via pubblica per le carrozze, e lo spazio per le persone, che vanno a piedi.

Il *marciapiede* fu in uso anche presso gli antichi. La città di Pompei presenta dei *marciapiedi* molto stretti in contrade che non erano molto larghe. Ma questi piccoli spazj potevano bastare a piccole città, ed in tempi, in cui il numero de' carri non era molto considerevole. Un tale esempio non potrebbe servire di regola alle grandi città moderne, le contrade delle quali non hanno le dimensioni necessarie.

La città di Londra è quella che ridusse a maggiore comodità l'uso de' *marciapiedi*; quando venne pressochè interamente riedificata in causa dell' incendio del 1666, che l'aveva nella massima parte ridotta in cenere. Tutte le contrade furono allora tracciate sopra una larga pianta, tutte allineate e tagliate ad angoli retti. Le case furono rifabbricate su piante uniformi e adatte ai bisogni ed usi della popolazione. Allora in tutte le contrade furono stabiliti ampj e spaziosi *marciapiedi*, ed in seguito, anche nella costruzione de' nuovi quartieri, di cui venne ingrandita la detta città, furono esattamente osservate le dimensioni già prescritte.

Le città, che sorte e cresciute per aggiunte successive, senza alcuna pianta determinata, vogliono introdurre i *marciapiedi* nelle loro contrade, non devono farli da prima che in quelle che hanno una conveniente larghezza, indi nelle contrade nuove, e finalmente in quelle, ove a poco a poco recenti costruzioni

di case offrono il mezzo di una allineazione successiva, e di un conveniente allargamento. Quanto i *marciapiedi* riescono comodi, se abbiano le dovute condizioni, altrettanto possono dar luogo ad inconvenienti ed imbarazzi volendosi eseguire in luoghi stretti ed in contrade irregolari, e spesso attraversate da altre, e adattarli ad usanze, che in vece di essere consentanee a tale pratica, ne contrariano l'uso, e producono disordini ed imbarazzi.

Del resto giova osservare, che i *marciapiedi* si hanno a tenere possibilmente bassi, onde non riescano di precipizio ai passeggieri. Devono per altro avere tale altezza da impedire che i carri vi possano salir sopra.

Banchina, od Arginello (Archit. idraulica) — È un sentiero costruito sulle due sponde del canale d'un acquidotto, che è praticabile, e serve ad osservare se l'acqua si fermi o si perda in qualche luogo.

— (Marchepied) — Chiamasi così quello spazio libero che si lascia alle sponde de' fiumi per gli uomini che tirano le barche — V. Alzaja.

* MAREZZO. — Quell' ondeggiamento di color variato che ha il tiglio del legname a guisa dell' onde del mare.

* MARGARITONE — Architetto, pittore e scultore di Arezzo: dopo aver fatto il palazzo de' Governatori e la chiesa di san Cirillo in Ancona, lavorò nella sua patria all'erezione del Duomo, secondo i disegni di Lapo; ma la fabbrica restò presto sospesa, perchè fu dissipato il danaro per la guerra sopravvenuta tra gli Aretini ed i Fiorentini. *Margaritone* visse 77 anni, e morì volentieri, annojato da parecchie disgrazie, e indispettito in vedere scemato il suo credito a misura, che quello degli altri professori cresceva. La maggior disgrazia dei vecchi è il credersi sapienti, e stimar che i giovani ne debbano per necessità saper meno di loro; mentre che non di rado si veggono giovani, che potrebbero dar lezione ai vecchi, i quali ordinariamente non sanno approfittarne, avendo indurita la testa, come tutto il resto del corpo — *MIL.*

MARMO — (Marbre-Marmor) — I Greci chiamavano μάρμαρον donde il latino *marmor*, la materia che noi diciamo *marmo*. Pare che gli antichi, nel linguaggio ordinario, considerassero questo vocabolo, consultandone l'etimologia (che deriva dal verbo μαρμαίρω splendere, brillare), come un carattere distintivo che separa, al solo vederla, una materia suscettibile di polimento o lucentezza, da tutte le altre, che un indicazione comune comprende sotto la denominazone generale di *pietra*.

Tale si è anche al presente l'uso, sebben volgare, di chiamar *marmo* ogni specie di materia liscia e brillante, indipendentemente dalle distinzioni stabilite dai naturalisti, secondo le proprietà e la formazione loro, fra le diverse produzioni della natura in questo genere.

Dovendo noi considerare in questo articolo il *marmo* ne' suoi rapporti soltanto coi lavori dell'arte e coll' uso che ne fa l' architettura, crediamo inutile il fare l'analisi delle materie, che sotto la denominazione di *marmo*, entrano o nella costruzione, o nella decorazione degli edifiej.

L'uso del *marmo* applicato alla costruzione non potrebbe aver luogo, in molti paesi, a seconda del gusto o della fantasia di coloro che fabbricano, o de'monumenti che innalzar vogliono. Le cave di *marmo* son rare, lo scavo ne è dispendioso, ed il trasporto e la lavoratura richiedono spese considerevoli.

La natura aveva fornito a diverse contrade della Grecia il *marmo* necessario alla costruzione. L'Attica in particolare ne era abbondantemente provveduta. I monti Pentelico ed Imeto somministravano ad Atene i marmi, con cui furono costruiti i principali edifiej di quella città. Presso a Megara esistevano pure delle cave di un *marmo* conchigliaceo, che adoperavasi nelle costruzioni, ma che non aveva nessuna consistenza. L'Arcadia, ne' contorni di Figalia, aveva un *marmo* grigio con vene rossiccie, il quale venne adoperato nell'edificazione del tempio d'Apollo Epicurio a Bassa, vicino a Figalia.

In generale i fatti, d'accordo con quanto insegna l' economia, dimostrano, che le grandi costruzioni in *marmo* vennero eseguite solamente in quei luoghi, ove copiose ne erano le cave, Perciò nell' Asia Minore veggiamo che gli Efesi scavavano i loro *marmi* dal monte Prione, vicinissimo alla città. Gli abitanti di Tejo impiegavano nei loro edifiej un *marmo* grigio, che trovavasi in quei contorni. A Milassa nella Caria eranvi pure delle cave di *marmo*.

I *marmi* di Paro servivano particolarmente alla statuaria, e fors'anche a qualche altr'opera, in cui il lavoro dell'architetto confondevasi con quello dello scultore. Ma le grandi costruzioni in *marmo* furono rarissime anche nella Grecia, più che non si crede. Ne abbiamo prove innumerevoli in molti avanzi di tempj e di monumenti, i quali furono costruiti in pietre comuni del paese. Pausania in fatti riferisce, che il famoso tempio di Giove in Olimpia era fabbricato in pietra del luogo; come lo sono tutti i tempj della Magna Grecia e della Sicilia. Da molte testimonianze che si hanno intorno ai materiali di quei monumenti rilevasi l'uso di intonacare la pietra di uno stucco a diversi colori, il quale dava ad essa l'apparenza de'più bei marmi.

Prima della conquista della Grecia, e della scoperta delle cave di *marmo* di *Luni* (o di Carrara) i Romani non ebbero alcuna idea di costruzioni in *marmo*. Anche dopo l' introduzione del lusso, ai tempi degl' imperatori, non si vede, che, potendo disporre di tutte le cave di *marmo* allora conosciute, essi abbiano eseguite delle costruzioni con tale materia, tali non volendosi chiamare, giusta il significato dell'arte di edificare, le colonne monumentali, gli archi di trionfo, od altri simili oggetti, in cui la durezza del *marmo* permette di supplire con uno solo a molti pezzi.

Per altro non sono da escludersi interamente dai mezzi di costruzione, negli edificj, le colonne di *marmo*, quantunque entrino pur anche, sotto un altro punto di vista, nella loro decorazione.

Sotto ambedue questi rapporti, l'uso che i Romani fecero del *marmo* in colonne d'un sol pezzo, fu veramente maraviglioso. Essi posero a contribuzione tutte le cave di *marmo*, per costruirne i peristilj de' loro tempj, le gallerie interne, i portici delle piazze ecc. E qui sotto la denominazione di *marmi* sono da comprendersi tanto i graniti dell' Egitto o dell'Isola d'Elba, quanto i porfidi e gli alabastri, e tutte le varietà di materie, che troppo lungo sarebbe l'annoverare.

Se il *marmo* potè costituire un elemento della costruzione, considerando le colonne di questa materia come i sostegni più solidi d'ogni altro, particolarmente quelle i cui fusti sono di un pezzo solo, v'ha un altro punto di solidità nella costruzione in cui il *marmo* ha sulle pietre ordinarie un grande vantaggio, ed è quello delle piattebande d'architravi. Se i Greci ne'colonnati de'loro tempj in pietra hanno comunemente impiegato, a quanto pare, l'ordine dorico a intercolonnj picnostili, se ne può rinvenir la ragione nella necessità di riunire le colonne con una pietra sola, che non avesse una gran tratta; perciò vediamo che nel gran tempio olimpico di Agrigento, non si fece un peristilio isolato sul dinanzi, perchè le piattebande d'un sol pezzo in pietra del paese non avrebbero avuto la forza necessaria alla grande portata degli intercolonnj.

Abbiamo detto che un'altra proprietà del *marmo*, in architettura, era quella di servire alla decorazione. V' ha difatti nell'uso delle materie una scelta, che non lascia d' influire, in modo più o meno reale, sulle impressioni che il maggior numero riceve naturalmente da tutto ciò che presenta l' idea di rarità, di difficoltà, di carezza; e siffatta impressione si frammischia a tutte quelle che la decorazione ama e cerca di produrre. Ora il *marmo*, indipendentemente dalla sua maggiore o minore rarità, secondo i luoghi, esige sempre un lungo e difficil lavoro ed una spesa, che aumentano il prezzo della materia; in fine l'opinione che si ha della sua durezza raddoppia inoltre, allo spirito ed alla vista, il sentimento di magnificenza, che è lo scopo dell'arte della decorazione.

Perciò le colonne di *marmo* diverranno, ovunque sieno impiegate, un elemento effettivo di decorazione. Il gusto di tutte le nazioni è in ciò uniforme. Ovunque si veggono colonne di *marmo* introdotte nei sacri edificj, negli altari, ne'tabernacoli, nelle gallerie de' palazzi; e sempre trovansi nelle composizione di oggetti, in cui la ricchezza delle materie ed il lusso degli ornamenti o delle pitture concorrono alla magnificenza della decorazione.

Nè solamente in colonne viene il *marmo* adoperato allo scopo di raggiugnere una tale magnificenza. L'uso più generale consiste forse nella decorazione degli interni, nelle tarsìe e nei rivestimenti. I Romani spinsero questo sfarzo di decorazione al più alto grado. Quando la preziosità di alcuni *marmi*, ricchi di variati colori, ne rendevano l'impiego poco comune, Plinio racconta ch'essi trasportavano da un *marmo* riccamente picchiettato, le macchie colorate o le vene brillanti, sopra *marmi* d'una qualità e d'un colore comune.

L'arte di fare scompartimenti di *marmi* diversi forma tuttora una parte assai curiosa de'rivestimenti di decorazione. I moderni ne hanno fatto un grande esercizio; ed in Italia si veggono alcune chiese offrire, mediante l' unione di questi scomparti, l'apparenza d' una costruzione tutta di *marmo*. La chiesa di san Pietro ci presenta, nelle arcate e ne' piedritti delle sue navate, alcune composizioni, in cui gli ornati a rilievo si frammischiano alle intarsiature di *marmi* svariati. La Sicilia in particolare ha portato al più alto grado, nella decorazione delle sue chiese, l'arte e la ricchezza de'rivestimenti d'ogni sorta di colori di *marmi*, ed a questo genere di decorazione essa inoltre accoppiò quello del mosaico.

L'uso de' *marmi* occupa dunque, come ben vedesi, un posto importante nella decorazione architettonica.

Indipendentemente dal pregio annesso alla materia, e da quello che sa aggiugnervi il gusto delle combinazioni più o meno felici, secondo l'arte e l'ingegno del decoratore, noi dobbiamo soggiugnere che v' ha nella scelta dei marmi, nei loro colori più o meno opposti, nelle loro tinte variate, nelle loro gradazioni e ne' contrasti che ne risultano, un mezzo opportuno all'architetto decorativo per rendere più o meno l'espressione del carattere generale d'un monumento, od accrescerne l'effetto alla vista.

È noto che sonovi de' *marmi* d' ogni colore, dal bianco sino al nero più cupo; de'*marmi* neri e bianchi insieme, de'*marmi* color grigio carico, de'*marmi* gialli e rossi, di quelli color di rosa e pavonazzi, diasprati, ed a fiori diversi ecc., ecc. Come siamo pertanto costretti di riconoscere, che ciascuna massa di colori dev'essere in rapporto con ciascuno dei caratteri pronunciati, che l'aspetto d'un monumento o d'un locale può render sensibile (V. Carattere), così di leggieri comprendesi qual risorsa il gusto dell'artista può trarre dall' uso che gli è dato di fare piuttosto d'un *marmo* che d'un altro. A questo proposito si potrebbero citare varj esempi conosciutissimi dell'applicazione di questa teoria (V. Carattere).

Del marmo secondo le sue fogge ed il suo uso.

Marmo artificiale—(Marbre artificiel) Si dà questo nome a varie specie di *marmi* artefatti; essendo varie le maniere d'ingannare la vista in questo genere. Gli antichi fecero delle colonne di marmi *artificiali*, od innestando ne' *marmi* d'un colore e d'una qualità delle macchie o de' colori d'un *marmo* di qualità differente,

o facendo penetrare col mezzo di certi mordenti, per esempio in un *marmo* bianco de' colori appartenenti alla specie del *marmo* che si proponevano d'imitare.

MARMO GREGGIO — (Marbre brut) — Chiamasi quello che è in massi o pezzi più o meno grandi, come vien estratto dalle cave, e che non ha ricevuto ancora dall'arte veruna configurazione.

MARMO COLORATO — (Marbre de couleur) — Quello che la natura ha macchiato d'ogni sorta di colori e di gradazioni variate; e viene così denominato all' opposto di quello che è bianco, o di un solo colore.

MARMO DIGROSSATO — (Marbre dégrossé) — Quello che ha ricevuto una squadratura secondo il modello, od un principio di forma colla sega o collo scalpello, secondo la disposizione generale d'un profilo, d'una colonna o d'una statua.

MARMO SBOZZATO — (Marbre ébauché) — Pezzo di marmo condotto a tal punto di lavoro, che non gli manchi che la finitezza.

MARMO FINTO — (Marbre feint) — Non devesi dare questa denominazione se non che alla imitazione dei marmi naturali prodotti per mezzo del colore.

MARMO FINITO — (Marbre fini) — Chiamasi così ogni marmo, che ha ricevuto dall'arte la perfezione meccanica relativa al genere dell' opera, cui dev' essere applicato.

MARMO POLITO O LUCIDO — (Marbre poli) — Quello che ha ricevuto tutte le preparazioni che danno a questa materia il pulimento e lo splendore di cui essa è suscettibile. A questo pulimento devono i *marmi* colorati la varietà delle tinte e delle gradazioni che ne aumentano il pregio.

MARMO STATUARIO — (Marbre statuaire) — Nome che dassi particolarmente al *marmo* bianco che serve a formar statue. Al presente il più bel *marmo statuario* viene estratto dalle cave di Carrara.

MARMO VENATO — (Marbre veiné) — Questa denominazione non indica in generale tutti i *marmi* di colore che presentano macchie o vene, ma in ispecie il *marmo* bianco, e quello di preferenza che è macchiato e intersecato da vene per lo più grigie o nerastre.

MARMORAJO — (Marbrier-Marmorirer) — Dicesi di chi intraprende e fa eseguire lavori di marmoraria, o di chi tiene preparati e vende i diversi oggetti che si usa per lo più di far eseguire in marmo; e dicesi anche degli operai segatori, scalpellini e lisciatori i quali tutti cooperano ai lavori di marmoraria.

* MARMORARE o MARMORIZZARE — (Marbrer-Marmoriren) — Dipingere o disporre colori in maniera che rappresentino il marmo.

* MARMORARIO — Lo stesso che Marmorajo.

* MARMORATO — Stucco usato dagli antichi, e menzionato da Vitruvio, che si componeva in gran parte di marmo polverizzato, e serviva per diversi intonachi anche di opere esposte all'inclemenza delle stagioni. Il vocabolario della Crusca dà questo nome alla incrostatura di marmi — BOSS.

MAROT (GIOVANNI) architetto ed incisore di disegni architettonici. Nacque in Parigi verso la metà del diciassettesimo secolo, ed era ancora in vita sul cominciare del decimottavo.

Fra i molti edificj, di cui egli fu autore, e dei quali non rimane più alcuna memoria, si annovera la facciata della chiesa delle religiose dell'ordine di san Bernardo nel sobborgo di san Giacomo in Parigi, pezzo d'architettura, che sebben modellato sul gusto delle facciate ch'erano in moda a' suoi tempi, non presenta per altro tutte le bizzarrie proprie di quella età. Sappiamo pure ch'egli architettò diversi palazzi assai considerevoli, i quali, col mutar di padrone, avendo cambiato tante volte il loro nome, sarebbe malagevole il darne ora l'indicazione.

Sembra per altro che il *Marot* siasi occupato piuttosto nel far disegni di architettura ed inciderli, che nell'eseguire edificj. Laonde più conosciuto egli è per tali sue opere, che per monumenti da esso costrutti.

Sebbene quest'architetto non sia riuscito a farsi un gran nome in architettura fu nondimeno tenuto un uomo di merito tanto per le sue cognizioni teoriche, quanto per la cura ch'egli ebbe di non allontanarsi dalle regole della buona architettura. La raccolta de' suoi disegni incisi ne offre una prova; e molte delle sue invenzioni, che sono da tenersi in pregio, lo mostrano un uomo pieno di gusto, e nutrito de' sodi principj degli edifizj di Roma. La collezione particolarmente de' suoi tempietti antichi, che termina la raccolta, è una conferma di questa verità.

Siam debitori alle cure di *Giovanni Marot* di aver trasmessa alla posterità, mediante l'incisione da lui trattata con eccellenza, la maggior parte degli antichi edificj e di altri monumenti della Francia, i quali esistevano a' suoi tempi ed erano tenuti in pregio. Egli ne ha pubblicate due raccolte in formato diverso; l'una, che non è più in commercio, in un grosso volume in fol., conosciuta sotto il titolo di *Grand Marot*, la quale conteneva duecento sessanta tavole, tutte disegnate ed incise di sua mano; e l'altra più piccola, e conosciutissima, sotto il titolo di *Petit Marot*.

S'ignora l'anno della nascita e quello pur anche della morte di quest'architetto. Sappiamo solo, che egli si nominava l'*Architetto parigino*, per cui è a credere che fosse nativo di Parigi. Certo è che *Marot* condusse una gran parte della vita e finì i suoi giorni in questa capitale.

MARRA da calcina — (Houe-Mörtelkelle) — Strumento di ferro con cui si maneggia la calcina alla cola, e quando la si vuol mescolare con la rena, che diciamo far la calcina: è fatto questo strumento a foggia di marra di agricoltore (con suo manico di legno) ma nell'estremità rotondo.

* MARTELLARE — Percuotere col martello.

MARTELLINA — (Laye) — È una sorta di martello col taglio dall'una e l'altra parte, intaccato e diviso in più punte, il quale serve ai maestri di scarpello per lavorare le pietre.

* — Una sorta di martello d'acciajo, che da una parte ha la bocca, cioè il piano da picchiare, e dall'altra il taglio; ed è proprio strumento de' muratori — *BALD.*

* MARTELLO — Strumento per uso di battere e di picchiare; e ve n'ha di più sorta: le sue parti sono tre, l'occhio, che è un foro o apertura per lo più nel mezzo di esso dove si ferma il manico di legno; la bocca che è una delle parti con la quale si batte in piano; e la penna, che è di diverse figure e forme, secondo l'uso a che vien destinato il martello — *BALD.*

* — (da legnajuoli) — Una sorta di martello di ferro non molto grande, di forma quadrangolare, da una parte con la bocca piana da picchiare, e dall'altra col granchio per mettere a lieva, e cavar chiodi; ed è questo granchio la penna del martello stiacciata e augnata, divisa per lo mezzo, e piegata alquanto all'ingiù — *BALD.*

— (Epinçoir-Zurichthammer) — Grosso martello corto e pesante con bocca tagliata ad angolo, di cui servonsi i lastricatori.

— (Boucle-Ringverzierurg) — Arnese che è appiccato alla porta per uso di picchiare, che quando è fatto a foggia di anello, dicesi anche *campanella.*

* MARTINELLI (Domenico), lucchese, nato nel 1650. La sua pietà lo condusse allo stato ecclesiastico, ed il gusto per il disegno e per l'architettura lo rese celebre. A Roma fu custode dell'Accademia di s. Luca, e pubblico Lettore di prospettiva e di architettura. A Vienna diede il disegno per il palazzo del duca di Liechtenstein, ed accudì a molte fabbriche di ponti, di fortificazioni e di palazzi per la Germania ed altrove. Era di carattere collerico, intollerante, risoluto ed interessato all'eccesso. Le sue opere di architettura dimostrano magnificenza, giudizio nella invenzione, simmetria nelle parti, e gusto nell'accoppiamento della sodezza antica coll'eleganza moderna. I suoi disegni sono stimabili per il gusto fino all'acquerello — *MIL.*

MARTINELLO — (Cric-Winde) — Macchina destinata ad alzar pesi e a farli muovere a breve distanza. Questa macchina ingegnosa, la quale moltiplica la forza dell'uomo, è composta di una forte asta di ferro con denti o intaccature da un lato. La parte superiore di quest'asta dentata che i francesi appellano *crémaillère*, termina in una specie di gruccia mobile che serve ad abbracciare il corpo pesante che dev'esser mosso, o ad appoggiarsi contro di esso. La parte inferiore, in forma di zampa, serve ad alzare i pesi che lasciano pochissimo spazio al di sotto per poter far uso della gruccia.

La parte dentata dell'asta è incastrata in un pezzo di legno alquanto schiacciato, la cui sommità forma una specie di cassa guarnita con lastre di ferro, nella quale trovasi una ruota dentata portante un rocchetto che ingrana in un altro al quale è accomodato un manubrio.

Nei *martinelli* che per lo più si adoperano nei bastimenti, i rocchetti hanno quattro denti e la ruota ventotto; di modo che occorrono sette giri di manubrio per far salire quattro denti dell'asta dentata. Ciò posto, si dimostra in meccanica che in ogni sorta di macchine per alzar pesi, la potenza sta al peso in ragione inversa degli spazi percorsi.

Applicando questo principio al *martinello* si trova che la potenza che fa muovere il manubrio deve stare al peso sostenuto dall'asta dentata, come lo spazio percorso da questo sta allo spazio che percorre la potenza adattata al manubrio. Supponiamo che i denti dell'asta dentata abbiano la distanza d'un pollice da mezzo a mezzo e che il raggio del manubrio sia di 10 pollici; egli è evidente, che mentre l'asta dentata alzerà il peso di quattro pollici, la potenza applicata al manubrio percorrerà sette volte la circonferenza d'un cerchio di 20 pollici di diametro, vale a dire 440 pollici. Quindi, in questo caso, la potenza sta al peso come 4 a 440, come 1 a 110.

Si può aumentare la forza del *martinello* senza cangiarne il meccanismo: basterà allungare il braccio della manovella. Si può ottenere il medesimo risultato diminuendo l'intervallo dei denti della ruota senza cambiare il braccio della manovella: ma questo mezzo importa il cambiamento del rocchetto che ingrana nell'asta dentata medesima.

* MARVUGLIA Giacomo — Fu quello fra gli architetti Siciliani che sul finire del secolo scorso più d'ogni altro colla voce e coll'esempio contribuì a richiamare nell'isola il gusto romano. Era allievo del Vanitelli, e ne lo palesano tale le sue opere in Palermo e ne'magnifici dintorni tutte di stile grandioso, benchè non affatto ligio ai precetti Vignoleschi — *L. T.*

MASCHERA — (Masque-Larve) — I giuochi teatrali, le rappresentazioni sceniche presso i Greci ed i Romani, e diverse istituzioni avevano talmente moltiplicato l'uso delle *maschere*, ch'esse trovansi, più di qualunque altro oggetto, frequentemente ripetute nelle opere d'arti. La pittura, la scultura, l'incisione, l'architettura di questi popoli ci hanno trasmesse innumerevoli figure di *maschere* sceniche od altre, nè v'ha collezione di antichità, che non ne presenti copiosi modelli.

La *maschera* entra di rado nelle arti moderne, non potendo avere per noi tutti que' significati, che aveva presso gli antichi; essa viene impiegata soltanto come segno simbolico del teatro, e forse per quest'unico motivo il gusto della decorazione si fa lecito d'introdurla nell'architettura, e negli ornati delle nostre sale destinate agli spettacoli.

Le *maschere* degli antichi, destinate ad indicare tutte le gradazioni dell'età, delle fisonomie, delle passioni, sono divenute per noi una specie di raccolta di modelli d'espressione, i cui tratti esagerati, come quelli di alcune caricature di dotti, possono servire di utile lezione nello studio de' caratteri delle fisonomie.

MASCHERINO — Non si conosce nè la data della nascita, nè quella della morte di questo artista, che fu ad un tempo pittore ed architetto di grido. Altro non sappiamo se non che nacque in Bologna e morì in Roma sotto il pontificato di Paolo V, nell'età di ottantadue anni.

Mascherino architettò in quest' ultima città, nel palazzo quirinale detto di *Monte Cavallo*, quel porticato che è nel fondo del cortile, con la loggia e la piccola facciata a pilastri accoppiati. Sua parimenti è la scala a chiocciola costruita sopra una pianta elittica nello stesso palazzo.

Il gran fabbricato ove trovasi in oggi lo stabilimento del *Monte di Pietà* fu pure edificato sui disegni del *Mascherino*, ed era il palazzo del principe di *Santa Croce*.

Edificò la Chiesa di *san Salvadore in Lauro* sulla pianta di una croce latina con una cupola e colonne corintie accoppiate, appena staccate dal muro. I risalti del cornicione ed i pilastri piegati negli angoli non producono un bell'effetto.

La facciata del palazzo Santo Spirito è pure del *Mascherino*: semplice e benintesa ne è la composizione. La chiesa dello stesso nome è parimenti dello stesso architetto, ed è un'opera commendevole. Sorge la detta facciata sopra una grande scalinata semicircolare con due ordini di pilastri compositi, i cui intercolonnj sono ornati di nicchie e di tavolette; il tutto coronato da un bel frontone senza risalto nè spezzatura. Questi due monumenti danno a divedere nel loro autore un gusto semplice, ed un carattere inclinato alla saggezza.

Non potrebbe dirsi nè bene nè male della facciata a due piani di colonne corintie e composite della chiesa della *Scala*.

Condusse a termine anche la facciata della *Transpontina*, che era stata cominciata da Saluzio Peruzzi, figlio del celebre Baldassare Peruzzi.

Mascherino giunse al termine della sua lunga carriera, senz'aver provato il decadimento dell'età: non ebbe, come raccontasi, che dieci giorni di vecchiezza, e furono gli ultimi della sua vita, ed i soli in cui non potè assistere di persona a' suoi lavori: il suo spirito per altro godette sempre di un' invidiabile giovanezza.

MASCHERONE — (Mascaron-Fratzenkopf) — Accrescitivo di *maschera*. L'uso antichissimo di collocare grosse teste grottesche o sulle chiavi delle arcate, od all'orificio delle fontane, ha dato a queste teste la denominazione di *maschere*, genere di rappresentazione che le usanze del teatro greco o romano avevano in gran numero introdotto in tutte le opere di architettura e d'ornato.

La parola *mascherone* porta seco l'idea di una maschera fatta a capriccio, di una testa d'immaginazione, la quale esprima un carattere che si accosti alla caricatura, del che per avventura si ebbe un po' troppo ad abusare nell'architettura moderna.

— (Mufle-Muffelgesichter) — Rappresentazione della testa di un animale o naturale o immaginario o capriccioso.

Sonovi quindi *mascheroni* di leone, di tigre, di pecore, di caprone ecc., come pure di sfinge, di griffone, di dragone, di chimera e simili.

I *mascheroni* di qualunque natura sieno essi, possono essere introdotti in molte parti degli edificj e degli oggetti decorativi. Si veggono sovente teste di leone collocate sulle cimase delle cornici, ove rappresentano la bocca delle grondaje. L'estremità dei canali delle fontane è per lo più ornata di maschere d'animali, dalle cui fauci aperte defluisce l'acqua. Le cascate, ne'diversi giuochi d'acqua, sono sparse di ceffi d'animali. Le sculture gotiche ne hanno fatto, per così dire, un abuso nelle loro gronde, per l'eccesso di bizzarria con cui hanno trattato questo genere di ornato.

* MASCHERONCINO — Diminutivo di mascherone, scultura — BALD.

MASCHIO — (Mâle-Kraftig) — Essendo in generale la forza nell'uomo, come in tutte le razze degli animali, l'attributo del genere maschile, e questa proprietà, che balza all'occhio, manifestandosi dal carattere pronunciato delle forme, si è dato in tutte le arti l'aggiunto di *maschio* ad ogni lavoro, ad ogni oggetto che porti improntato il carattere, nel quale suol riconoscersi la forza.

Chiamasi *maschio* un disegno, le cui forme esprimano vigore, e il quale mostri un tratto franco, ardito e senza ritocchi. Dicesi *maschia* una composizione ove apparisca grandezza di linee, e la cui disposizione generale sia semplice e maestosa.

La qualità che viene indicata dalla parola *maschio* entra eziandio nel numero di quelle che esprime l'architettura: sembra anzi ch'essa appartenga a quest'arte, e potrebbe dirsi nel significato suo proprio, quando vogliasi pigliare nello stesso senso di Vitruvio ciò che egli riferisce dell'invenzione o della formazione degli ordini dorico e jonico, il cui tipo ed accessorj sarebbero, egli dice, modellati sulle proporzioni dell'uomo e della donna. Tutto ciò non si può, a dir vero, intendere che nel senso di un'imitazione per analogia: ne risulta però che il dorico ed il jonico rappresentano le due qualità principali, che distinguono i due sessi, cioè la forza e la grazia. Il carattere dorico pertanto è il carattere *maschio*.

Ciò che dicesi *maschio* in architettura è sinonimo di forza, di robustezza, di solidità e d'energia. Proporzioni più o meno massiccie, disposizione semplice ed economica de' particolari, maggior pieno che vuoto nell'esterno degli edificj, materiali di grande dimensione, uso di bugnati, sporgenza ne' profili, arditezza nell'esecuzione materiale, ecco ciò che dà all'architettura, o per meglio dire alle sue opere, un carattere *maschio*.

MASSA — (Masse) — Vocabolo che si adopera

nel linguaggio delle arti del disegno, in modo più o men figurato.

Esso si scosta maggiormente dal primitivo suo significato, applicandolo come suol farsi alle opere della pittura. Quando si parla o degli effetti variati de' colori e della distribuzione de' chiari e scuri, o della disposizione delle figure e de' gruppi in un quadro, si dice per solito, che le *masse* sono più o meno bilanciate, più o meno felicemente connesse fra loro, più o men bene immaginate, ma in questo caso si attribuisce al solo effetto, alla sola apparenza che costituisce il colore, quella proprietà di pesantezza o di aggregamento che esprime nel semplice suo significato la parola *massa*.

Pare che si adoperi la voce *massa*, nell' architettura teorica, o descrivendo le sue opere, in un senso che si accosta di più al letterale e positivo della voce stessa.

La composizione di un grande edificio presenta, in tutta realtà, de' corpi od aggregati di parti (vere *masse* a parlare propriamente, o secondo l'idea che ci formiam degli oggetti della natura) i quali, come le alture, i macigni, le montagne, od altra riunione di materie, ne sono le *masse* primordiali.

La parola *massa* in architettura viene quindi usata in un senso materiale ad un tempo e teorico, quando diciamo che la *massa* d'un fabbricato ha o no carattere, grandezza, effetto, solidità; perchè allora si parla del suo insieme, e quest'insieme vien considerato sotto il rapporto effettivo della materia, e sotto il rapporto teorico dell' effetto ch'egli produce sull'animo nostro.

Distribuire felicemente le *masse* d'un edificio, vale stabilire nel prospetto generale del suo insieme certe varietà di linee, od orizzontali, o perpendicolari, le quali contribuiscono ad accrescerne l' effetto, a togliere la monotonia d'una sola linea troppo prolungata, o la uniformità d'una sola disposizione.

Un esempio di ciò che suol produrre o la mancanza di *masse* in un grande edificio, o l'impiego di *masse* variate, lo abbiamo paragonando il castello di Versailles dalla parte dei giardini, con quello delle Tuileries a Parigi. Quest'ultimo è così variato nelle sue *masse*, considerate sotto il rapporto de' cambiamenti di linee, di disposizioni o di forme piramidali, quanto l'altro è uniforme e monotono.

Noi non intendiamo di fare alcuna prescrizione su tale proposito nel presente articolo: qui non si tratta che di far comprendere coll'analisi degli esempi l'idea di ciò che s'intenda per *massa* in architettura.

Una *massa* uniforme e semplice può convenire al carattere di un edificio, come una composizione di *masse* variate può costituire il merito di un'altra; ma queste nozioni, come ognun vede, appartengono a trattati di una teoria più generale che forse non comporta la parola che forma il soggetto di questo articolo.

MASSA DI CAVA — (Masse de carrière) — Chiamasi un ammasso di più letti di pietra, posti gli uni sopra gli altri, in una cava.

MASSERIA — (Ferme, ou métairie) — Fabbricato rustico, con cortili, rimesse, scuderie, stalle, il quale serve per lo più di abitazione all' affittajuolo o conduttore d'un fondo.

MASSICCIO — (Massif) — Vocabolo che in architettura, o nelle costruzioni, equivale a *solido di un muro*.

Chiamasi *massiccio di pietra* il corpo di un muro, che non è composto di rottami, di mattoni o di pietre, ma solamente di pezzi di pietra.

Dicesi *massiccio di pietrame* ciò che forma un corpo di murazione, come è quello delle fondamenta.

Massiccio è anche nome generico che si dà a molte parti costituenti un fabbricato; dicesi quindi il *massiccio* d'una scala, il *massiccio* d'un verrone, il *massiccio* d'un ponte, il *massiccio* di una fondazione, il *massiccio* d'un piedestallo ecc.

Massiccio è anche aggiunto che si applica in architettura ad ogni corpo di fabbricato, ad ogni genere di costruzione, ad ogni dettaglio di profili o di sagome, ad ogni base, stilobato, coronamento, la cui materia, forma, gusto o stile sembrino l' opposto di ciò che si è convenuto di chiamar leggiero, svelto, delicato ecc.

Massiccio però non dà un' idea così svantaggiosa come la parola *pesante*; perocchè v'ha più d'un soggetto in architettura in cui il genere *massiccio* non solo è adottabile, ma conveniente ed anche necessario. Alcuni edificj, come cittadelle, granaj, prigioni, corpi di guardia esigono un carattere *massiccio*. Muri *massicci* nei loro spessore, od in apparenza, in certi casi sono richiesti dal gusto.

È proprio d'un basamento l'essere *massiccio*. Quando l'edificio è di tal natura che richiegga questo carattere, è necessario che tutto sia in relazione, la disposizione generale, l'ordine che vi si introduce, ed i profili che vi si applicano.

I palazzi di Firenze sono di carattere *massiccio*, e tali sono per conseguenza anche i loro cornicioni.

MASSO — (Bloc-Block) — Pezzo di marmo o di pietra grossolanamente squadrato, come si estrae dalla cava. Quando si fa preparare espressamente e tagliare di una data forma e dimensione chiamasi *masso di campione* (bloc d'echantillon).

I popoli antichi, e particolarmente gli Egizj hanno fatto uso nelle loro costruzioni in pietra da taglio di pezzi d'una smisurata grandezza. Questi *massi* enormi, che contribuirono alla solidità degli edificj, formano ancora l'ammirazione di coloro che si recano a visitarne le ruine; e fanno inoltre supporre nelle costruzioni di que' tempi le più grandi risorse meccaniche, e vasti mezzi per metterle in opera. Le costruzioni de' moderni non presentano simili maraviglie: l'arte di tagliare le pietre perfezionata a' nostri giorni ne fa le veci: i più grandiosi edificj non esigono l' impiego di quei *massi* straordinarj che in pochissimi casi particolari.

Il più vasto monumento dell'ultimo secolo, la chiesa di santa Genoveffa, non ce ne somministra che un solo esempio, ed è il seguente.

Agli angoli del frontone del peristilio, si posero in opera due *massi* in pietra di Conflans, di 2^{m} 90 in quadro ed alti 1^{m} 6, i quali formavano più di 13 metri cubici, del peso di 254 a 255 quintali metrici.

Per trasportare uno di questi pezzi dal porto degli Invalidi fino a santa Genoveffa, s'impiegarono undici giorni e sette notti, facendo uso di due argani, girati ciascheduno da otto uomini, che si cambiavano ogni due ore. Lo spazio percorso fu di 5000 metri.

L'altro pezzo è stato condotto dallo stesso luogo in meno di tre ore, con sessantatrè cavalli accoppiati a tre a tre.

Allorchè s'innalzarono questi due *massi* per collocarli al loro posto, si trovò che essi pesavano circa 15 migliaja di libbre metriche.

Si fecero salire, mediante un grosso verricello fatto erpressamente, cui eransi adattate due ruote a cavicchie, ciascuna di 7^{m} 8 di diametro, alle quali erano applicati 45 uomini. Ciascuno di questi *massi*, posto in opera costò circa 10,000 franchi; lo che mostra quanto le costruzioni in grosse pietre sieno dispendiose.

* MASTACCO — Atticciato, fatticcio, maccianghero — *BALD.*

MASTICE — (Mastic) — Specie di gomma, che fluisce naturalmente da un arboscello detto *lentisco*. Questa gomma, al pari di tante altre produzioni resinose, serve a formare una qualità di colla, che si adopera nelle arti meccaniche per unire insieme le parti separate o sconnesse di un lavoro qualunque; ed il suo nome venne esteso a tutte le altre composizioni che servono a tale oggetto, od a quelle pur anche, in cui non entra siffatta materia.

Per *mastice* adunque s'intende ogni sorta di composizione che valga ad unire un corpo coll'altro, o a riempire le commessure.

Da questa definizione devonsi però eccettuare le composizioni di cui si fa uso per murare e collegare insieme le pietre, come per esempio il gesso, ed i cementi fatti con calce, sabbia ed altra materia.

I *mastici* si fanno in tante maniere, che lungo troppo sarebbe ed inutile il darne di tutti la descrizione.

Gli antichi avevano più specie di *mastici:* talvolta era un miscuglio di pece, di cera bianca, di mattoni pesti, di calce fina, a cui si univano stoppa e catrame; talora consisteva in una dissoluzione di sale ammoniaco impastato con zolfo, pece e stoppa. Adoperavano anche una certa composizione di sangue di bue, di calce fina, o di scaglie di ostriche pestate, di pece, o di sego liquefatto, e di cenere di legna stacciata, o di calce fina e di olio, il tutto ridotto alla consistenza della pasta. Questi mastici erano messi in opera particolarmente ne' bagni; i due primi ne' bagni caldi, gli altri ne' bagni freddi, nelle fontane e nelle cisterne.

Talvolta, allorchè trattavasi di otturare le fenditure od i crepacci de' muri, si umettava con olio l'interno delle crepature prima d'introdurvi il *mastice*, onde render più forte e tenace la presa.

Eravi un *mastice* pel marmo, composto di calce viva, di resina, d'una dose di smalto, d'olio e di sangue di bue. Dopo di aver ridotti in polvere i corpi solidi, si faceva con tutti quest'ingredienti un tale impasto, che si accostava di molto alla sostanza del marmo.

I moderni hanno anch'essi, come gli antichi, molte specie di *mastici* per suggellare le commessure de' marmi, de' legnami, e connetterne le fratture. A questi si danno diverse denominazioni secondo la natura delle opere, o la diversità degli artefici che ne fanno uso. Dicesi pertanto:

Mastice da fontaniere, un composto di pece o di resina liquefatta, e di cemento passato al vaglio, che si mescola con istoppa per inviluppare i nodi de' tubi di grès.

Mastice da falegname, un mescuglio di cera, di resina, e di mattoni pesti, per mascherare i nodi e riempire le fenditure del legno.

Mastice da scultore o *da fonditore*, una specie di *mastice* composto a un di presso come il precedente, e che si adopera per fare que' pezzi delle forme, per le quali non può adoperarsi il gesso.

Mastice da terrazzo, una composizione dello stesso genere delle precedenti, di cui si fa uso per riparare le fenditure delle aree dei terrazzi.

Mastice da vetrajo, un miscuglio di bianco di Spagna e di olio, di mediocre consistenza, che si applica esternamente in giro alle lastre di vetro, ne' battenti delle finestre.

* MASUCCIO nato nel 1230, morto nel 1305, architetto e scultore napoletano terminò nella sua patria Castel nuovo, la chiesa di santa Maria la Nuova. Eresse l'arcivescovado in gotico, ma in san Domenico Maggiore diede qualche lampo di gusto, più ancora in s. Giovanni Maggiore. Tra gli altri palazzi egli fece anche quello di Colombrano.

Stefano Masuccio suo discepolo, morto nel 1388, ebbe un poco più di gusto. Fece la Certosa di s. Martino, il castel sant'Ermo, le chiese di s. Lorenzo, e di s. Gio. a Carbonara. La sua opera più rimarchevole è il campanile di santa Chiara, da lui disegnato a cinque piani come elementi ai cinque ordini d'architettura, ma è rimasto al terzo ordine — *MIL.*

* MATERIALE — Attenente a materia. Per semplice, rozzo; e dicesi di tutte le cose che non sono raggentilite e ripulite dall'arte — *BALD.*

MATERIALI — (Matériaux-Materialien) — Nome che si dà in generale a tutte le diverse materie che entrano nella costruzione di una fabbrica, come sono le pietre, i legnami, il ferro, le tegole, i mattoni, il pietrame e simili.

Si radunano i *materiali* prima di fabbricare; si costruiscono delle tettoje per custodire e lavorarvi i

materiali; si stabiliscono dei magazzini in cui raccoglierli, destinando persone alla custodia e conservazione de' medesimi.

* La solidità delle fabbriche dipende dalla buona scelta e dall'impiego giudizioso de' materiali. Per la *scelta* l'artista, al dire del Milizia, ha bisogno di scienza fisica e d'onestà. Per l'*impiego* dee aver riguardo: 1.° alla *quantità*, perchè un mal inteso risparmio può cagionare debolezza e ruina, ed un eccesso arreca dispendio e nuoce alla bellezza; 2.° alla *distribuzione*, che i materiali più deboli colloca ove meno fa bisogno di forza; 3.° alla *connessione*, che dalla unione de' materiali fa risultare un giusto equilibrio di forze — BOSS.

MATITA — (Crayon-Stift) — Pezzo di pietra tenera, ridotto a punta, il quale serve a più usi nell'arte di edificare.

La *piombaggione* particolarmente si adopera per far disegni di architettura. Essa viene preferita a tutte le altre pietre, perchè, non guastandosi facilmente in punta, fa linee più sottili, le quali possono essere cancellate con maggiore facilità, e coperte in nero coll'inchiostro.

La *matita nera*, o *pietra nera*, serve ai muratori, ai carpentieri e falegnami per delineare, come fanno altresì colla *pietra bianca*.

La *matita rossa* giova per far distinguere sopra un disegno i mutamenti e le aggiunte che vi si vogliono fare, o per marcare sopra un alzato degli oggetti che non potrebbero essere veduti, perchè supposti nascosi da altri posti dinanzi, come un tetto a traverso di un frontone. Finalmente si adopra anche il *carbone* di legno bianco per far disegni sulla carta o sul cartone, perchè si cancella facilmente con panno, e col pennacchio della penna, od in altra guisa.

MATITATOJO — (Porte-crayon) — chiamasi così un piccolo cilindro vuoto, di metallo, tagliato alle due estremità sino ad un terzo della sua lunghezza, con due anelletti per fermare la *matita* che vi si introduce. Gli architetti, e tutti i disegnatori se ne servono per eseguire i loro disegni.

* MATTONAMENTO — Lo ammattonare, pavimento di mattoni, AMMATTONATO V.

* MATTONARE — Lo stesso che AMMATTONARE V.

* MATTONATO per AMMATTONATO V.

* MATTONCELLO, o latercolo, piccolo MATTONE V.

MATTONE — (Brique-Backstein) — Specie di pietra artificiale, di color rossiccio, composta d'una terra grassa, impastata, modellata in una forma di legno, e cotta alla fornace, ove acquista la durezza necessaria per essere adoperata nelle costruzioni.

L'uso del *mattone* è antichissimo. Questa invenzione, con cui si può supplire alle pietre naturali ne' luoghi, ove son rare o di cattiva qualità, trovasi di già perfezionata sino dai più remoti secoli che l'architettura conosca. I primi edifici dell'Asia erano di mattoni disseccati al sole, o cotti al fuoco, mescolati con paglia o canne tagliate e cementate di bitume. In questa guisa, secondo la Sacra Scrittura, venne edificata la città di Babilonia da Nembrotte. Le mura tanto celebrate, di cui Semiramide la cinse, e dai Greci annoverate fra le maraviglie del mondo, furono innalzate con simili materiali. Se vegliamo prestar fede alle relazioni di alcuni viaggiatori, gli avanzi che ancora sussistono di queste famose costruzioni, ne dimostrerebbero, se facesse d'uopo, la sorprendente solidità.

Questo genere di costruzione non fu ignoto agli Egiziani. La storia ci fa sapere, che la fabbricazione de'*mattoni* era serbata agli schiavi ed ai prigionieri di guerra. Di questo mezzo servissi particolarmente il re Faraone per opprimere gli ebrei. Trovansi anche al presente de' *mattoni* nelle ruine dell'Egitto.

I Greci si valsero in particolar modo di questo genere di costruzione, e preferivano per lo più i *mattoni* alle pietre, nel che convenivano anche i Romani; sì gli uni che gli altri fecero uso di *mattoni* crudi e di *mattoni* cotti. Sembra per altro che i crudi fossero adoperati ne' primi tempi; ma riconosciuta la breve durata dei medesimi, prevalse l'impiego dei *mattoni* cotti. Questa operazione sembrò da principio dispendiosa in causa del prezzo de' combustibili, ma la prontezza del lavoro e la brevità del tempo compensarono ad usura il soprappiù della spesa.

SEZIONE PRIMA — *Dei mattoni crudi.*

I primi *mattoni* furono composti di terra grassa od argillosa, impastata con paglia tagliuzzata.

La terra migliore, secondo Vitruvio, dev'essere leggiera, cretosa, bianca o rossa. Fabbricati i *mattoni*, bisognava farli disseccare all'ombra per due anni prima di poterli porre in opera. Il detto scrittore consiglia di fabbricare i *mattoni* in autunno, perchè l'umidità di questa stagione fa sì che disseccano prima internamente che alla superficie. Egli aveva osservato che, fabbricando i *mattoni* sul principio della state, la superficie induriva prima che si seccasse l'interno; di maniera che trasudando poi l'umidità contenuta, facea crepare le superficie già secche. Questi *mattoni*, così screpolati si rompevano facilmente, nè potevano servire ad alcun uso. Perciò i Magistrati di Utica non permettevano di adoperare *mattoni* se non dopo cinque anni da che erano stati fabbricati, ond'essere ben sicuri che fossero perfettamente secchi e di buona qualità.

Gli antichi facevano i *mattoni* crudi di tre differenti forme; gli uni, denominati *didoron*, avevano un piede di lunghezza sopra un mezzo piede di larghezza; e di questa specie servivansi per lo più i Romani. Le altre due specie non erano in uso che presso i Greci, i quali chiamavano l'una *pentadoron*, e l'altra *tetradoron*. Il *pentadoron* aveva cinque palmi per ogni verso, e quattro il *tetradoron*. Adoperavano i primi nella costruzione de' pubblici edifizj,

ed i secondi nelle fabbriche particolari. Si facevano pure dei mezzi *mattoni* di ciascuna delle dette specie.

Nel fabbricare i muri, davano loro un *mattone* e mezzo di grossezza, e mettevano alternativamente da un lato una fila di *mattoni* interi, e dall' altro una fila di mezzi *mattoni*, di maniera che i *mattoni* d'ogni fila formavano un doppio collegamento, l'uno di faccia, e l'altro nello spessore del muro, il quale esternamente sembrava fatto di *mattoni* interi.

Vitruvio, da cui abbiamo ricavato le dette nozioni, ci avverte inoltre che a Pitana, nell'Asia, e ne' dintorni di Marsiglia, si fabbricavano dei *mattoni* crudi e leggeri, i quali, essendo ben secchi, galleggiavano sull'acqua, perchè, egli soggiugne, la terra ond'erano composti, era della natura della pietra pomice. Egli teneva in gran conto questi *mattoni* per la ragione che non gravavano i muri, ed avevano con tutto ciò la proprietà di resistere a tutte le intemperie delle stagioni.

Non sonosi rinvenuti, come si può ben credere, *mattoni* crudi negli avanzi che ci sono pervenuti degli antichi edificj; per cui i Commentatori di Vitruvio sono di diverso parere sulla loro forma: gli uni, come il Barbaro ed il Rusconi, hanno opinato che fossero cubici; altri semischiacciati, o secondo la forma dei *mattoni* cotti che si fecero in seguito. Tuttavolta, facendo attenzione al modo con cui si esprime Vitruvio parlando dei *mattoni* denominati dai Greci *pentadoron*, si comprenderà di leggieri, ch'essi erano così denominati perchè avevano cinque palmi in tutti i sensi: *quod est quoquo versu quinque palmorum*, dal che risulta ch' essi erano di forma cubica, secondo il giudizio del Barbaro e del Rusconi.

Della stessa opinione è pure de la Faye. Questi *mattoni*, osserva egli, avevano il volume delle pietre da taglio che noi adoperiamo comunemente nelle nostre fabbriche. La lunghezza del tempo che occorreva per seccarli è un'altra prova del loro volume e del loro spessore. È a credersi, che la specie dei *mattoni*, denominanti *didoron*, di cui servivansi gli antichi Romani, fossero i mezzi *mattoni*, o la metà del *tetradoron* dei Greci, i quali avevano quattro palmi od un piede in quadro, sopra un mezzo piede di spessore, o, che torna lo stesso, quattro palmi in quadro su due palmi di spessore.

Vitruvio, parlando dei *mattoni* interi che erano cubici, non dà loro, colla espressione *quoquo versu*, che una sola dimensione, perchè questa misura è la stessa per tutti i lati: ma rispetto al *didoron* viene ad indicare due misure diverse, col dire ch'esso aveva un piede sopra un mezzo piede, vale a dire quattro palmi in quadrato su due palmi di spessore. La ragione, sulla quale si fonda il Galiani per sostenere che i *mattoni* crudi degli antichi erano semischiacciati, è che non d'altra forma se ne rinvengono nelle ruine degli edificj: ma siccome non sono a noi pervenuti che dei *mattoni* cotti, così non possiamo dalla forma degli uni dedurre quella degli altri; e lo stesso Galiani confessa non trovarsi più *mattoni* crudi in alcuno degli antichi edificj.

Pare adunque che fosse più naturale agli antichi l'adottare ne' *mattoni* crudi la forma cubica ad imitazione delle pietre da taglio, di quello che la forma mezzo schiacciata, di cui non avevano modelli, e che non avrebbero avuta la solidità e consistenza necessarie. D'altronde, sarebbe occorso lo spazio di due anni per farli seccare, o cinque, come prescrivevano i Magistrati di Utica? A noi sembra probabilissimo, che non siasi cominciato a fare i *mattoni* semipiatti se non quando si pensò di farli cuocere.

Abbiamo una memoria scritta da la Faye per provare che i *mattoni* crudi degli antichi erano un composto di malta; egli cerca di appoggiare il suo sistema su varj passi ed autorità di Vitruvio e di Plinio. Nulla, senza dubbio, impedisce il credere, che siasi potuto fare col cemento delle pietre artificiali, particolarmente preparandolo secondo il metodo di la Faye; ma non vediamo la necessità di una tale supposizione per ispiegare il metodo dei *mattoni* crudi degli antichi.

E primieramente se i *mattoni* crudi fossero stati fabbricati di calcistruzzo, senza dubbio sarebbesi adoperata la stessa composizione che scorgesi usata nella commessura dei *mattoni* cotti o delle pietre; ma in tal caso, ritenuta la durata del calcistruzzo degli antichi, che gareggiava con quella delle pietre più dure, per qual ragione questi *mattoni*, che avrebbero avuta la proprietà di resistere a tutte le inclemenze delle stagioni, sarebbersi tutti distrutti a segno di non rimanerne alcuno fra le ruine delle fabbriche antiche?

L'esperienza di parecchi popoli moderni smentisce inoltre tale supposizione, o per lo meno la rende inutile. In Egitto ed in parecchie contrade dell' Asia, si fa uso di *mattoni* crudi composti secondo la maniera additata da Vitruvio. In vece di essere sottili come i *mattoni* cotti, essi hanno a un dipresso la forma de' nostri quadrelli (*moellons*). Pockocke dice ch' essi hanno dai 12 ai 15 pollici di lunghezza, 7 pollici di larghezza, e 4 e mezzo di spessore.

La terra cruda può adunque fornire all'arte di edificare dei materiali solidi, secondo la sua qualità e le preparazioni che le si fanno subire. I muri formacei, che si veggono nel Lionese e nel Delfinato, ne somministrano una prova. Sono essi composti di terra vergine, polverizzata, un po' bagnata e ben battuta: quando i detti muri sono rivestiti esternamente d'un intonaco di malta, possono durare più secoli; e ben seccati che sieno, formano un corpo solo, in cui si possono praticare porte e finestre senza bisogno di appuntellatura. Abbiamo altrove parlato di questo genere di costruzione — (V. Muro formaceo *pisé*).

Sezione seconda — *Dei mattoni cotti.*

Sebbene Vitruvio faccia menzione di *mattoni* cotti, rilevasi però dal modo con cui ne parla, che a' suoi

tempi se ne faceva poco uso in Roma. E siccome non possiamo sempre, egli scrive, procurarci i materiali che desideriamo, bisogna saper quindi valersi di quelli che si hanno alla portata: in alcuni luoghi trovansi pietre da taglio; in altri ciottoli; altrove dei *mattoni* crudi o cotti.

Ma nell'ottavo capitolo del secondo libro egli dice, che in Roma altro non si adoperava pei muri che pietre cotte, chiamando questa specie di costruzione *structura testacea*; e rende altresì ragione perchè non si potevano impiegare in Roma dei *mattoni* crudi. Ed è perchè volendo fare con simili materiali dei muri solidi, sarebbe stato mestieri il costruirli della grossezza di tre ordini di *mattoni*, od almeno di due; lo che avrebbe prodotto dei muri di soverchia grossezza, ed occupata tropp'area in una città come Roma, ov'eravi una quantità immensa di cittadini da alloggiare; quindi per risparmiare spazio le leggi non permettevano di dare più d'un piede e mezzo di spessore ai muri divisorj: ed ecco il motivo che obbligava di farli con piccole pietre o con mattoni cotti, *structuris testaceis*.

Nello stesso capitolo, dopo di avere spiegata la maniera di fabbricare i muri con *mattoni* crudi negli edificj fuori di Roma, Vitruvio raccomanda di coprire la cima di questi muri con una costruzione di pietre cotte alta mezzo metro, chiamata anch'essa *structura testacea*. Ciò è indispensabile, aggiunge egli, affinchè nel caso in cui alcune tegole del tetto venissero a rompersi o fossero trasportate dal vento, la detta costruzione in pietre cotte potesse impedire al muro di *mattoni* crudi d'essere bagnato e guasto dalla pioggia. Raccomanda inoltre di dare molto aggetto al cornicione, che serve di coronamento a questa sorta di muri, per allontanarne, il più che sia possibile, le acque piovane che cadono dai tetti.

Quanto alle tegole, continua egli, non possiamo a prima giunta rilevare se sieno buone o cattive per la murazione; conviene che sieno state per alcun tempo sui tetti esposte alla pioggia, al caldo ed al freddo. Quando sieno fabbricate con buona terra, e cotte bene, faranno ottima riuscita nella murazione, e resisteranno a tutte le intemperie della stagione. Per questa ragione i muri costrutti di vecchie tegole, che hanno sperimentata l'azione dell'aria, sono più solidi di qualunque altro.

Tutto ciò che abbiamo estratto da Vitruvio prova che, a' suoi tempi, non si faceva uso che di tegole, e che solamente sotto il regno degl'Imperatori s'introdussero i *mattoni* cotti per la costruzione delle terme, e de' grandiosi edificj, che a gara vennero innalzati dai medesimi.

Il Panteon è uno de' primi monumenti ragguardevoli, in cui i Romani abbiano adoperato *mattoni* cotti. Tutti gli avanzi degli edificj costrutti a' tempi della Repubblica ci mostrano un altro genere di costruzione e di superficie di muri, l'apparecchio cioè a reticella, *opus reticulatum*, il quale era ancor più in uso nel secolo di Vitruvio. Il mausoleo di Augusto, e gli avanzi del teatro e della casa di Pompeo non presentano altra sorta di costruzione. Le opere anteriori a quell'epoca sono costrutte secondo il metodo di apparecchio denominato *opus incertum*.

Qualunque sia l'epoca, in cui i Romani abbiano cominciato a far uso di *mattoni* cotti, sembra dagli avanzi delle loro costruzioni, che li fabbricassero tutti di forma quadrata.

Delle ricerche praticate intorno agli antichi edificj di Roma, si venne a rilevarne di tre dimensioni. I più piccoli hanno sette pollici e mezzo in quadro, (met. 0, 27) e sono grossi un pollice e mezzo (centim. 4); i mezzani ne hanno 16 e mezzo in quadro (mét. 0, 45) sopra 18 a 20 linee di spessore (centim. 4 a cent. 4, 5); ed i più grandi sono di 22 pollici in quadro (met. 0, 59) sopra uno spessore di 22 linee (cent. 5). Si adoperavano i piccoli, di 7 pollici e mezzo (met. 0, 192), per rivestire i muri formati di rottami di pietre; e perchè facessero miglior presa col massiccio, venivano tagliati trasversalmente in due triangoli: il lato maggiore si poneva di faccia e la punta nell'interno.

Per viemeglio legare le faccie de' muri coll'interno, ch'era di rottami, di 4 in 4 piedi si ponevano una o due fila di mattoni quadrati di 16 a 22 pollici. Questi grandi *mattoni* servivano altresì per formare le curve delle arcate di costruzione o di rinforzo, che venivano praticate negli edificj.

Nelle fabbriche antiche non si rinvengono *mattoni* della lunghezza de' nostri; e pare che non se ne facesse uso. Essi, a dir vero, non sono proprj che per far tramezzi della larghezza d'un mattone; ma pei muri più grossi, e pei rivestimenti, sono da preferirsi i *mattoni* quadrati e triangolari.

Alla terra, destinata alla fabbricazione dei *mattoni* cotti, i Romani mescolavano il tufo pesto, conosciuto in Italia sotto la denominazione di *sperone*, che è giallognolo e diviene rossiccio al fuoco. Questo colore trovasi pur anche nella grana interna del *mattone*.

Una gran quantità di *mattoni*, cavati dalle costruzioni antiche, portano scolpite delle sigle o lettere iniziali di alcuni nomi. Il conte di Caylus fa menzione di uno in cui trovasi il nome di Trajano: « Quantunque questo *mattone*, egli dice, non presenti a prima giunta che un oggetto di curiosità, non lascia però di metterci a portata di paragonare la condotta degli antichi con quella de' moderni rispetto alla solidità delle costruzioni, la quale d'ordinario non dipende che dalla buona o cattiva condizione de' materiali.

« La diligenza che si usava nella fabbricazione e particolarmente nella cottura dei *mattoni* è una prova della sapienza degli antichi. Il sentimento associato alle idee dell'avvenire s'era stabilito in Roma sino dai tempi della sua fondazione, per l'esempio, l'ajuto e le istruzioni che gli Etruschi diedero ai Romani; ma queste pratiche ragionevoli sussistevano gran tempo prima della esistenza di questo nuovo po-

polo, com'è provato da un *mattone* egiziano molto ben conservato, sul quale venne modellata una bellissima testa d'Iside. Un simile esempio, a dire il vero, non sarebbe da seguirsi; perchè una tale magnificenza torna a svantaggio; ma le inscrizioni, che i Romani vi scolpivano sopra, mostrano che la utilità pubblica era apprezzata in modo che non pensavano alla materia, occupandosi unicamente dell'oggetto, vale a dire della pubblica utilità. »

L'uso de' *mattoni* sussiste ancora nell'Italia moderna. Vi sono delle città costrutte interamente di soli *mattoni*. In Roma il *mattone* entra per metà ed anche più in tutte le fabbriche. Le forme che si danno presentemente al medesimo, non sono quelle stesse degli antichi; ma la sua qualità, quando è ben scelto e fabbricato con diligenza, è per poco inferiore a quella di una volta. I più grandi architetti l'hanno impiegato con successo, e sovente l'hanno preferito alla pietra. Il Palladio soprattutto lo mise in opera con una specie di predilezione, e ne adduceva per ragione che gli edificj antichi, costrutti in *mattoni*, erano meglio conservati di quelli fatti in pietra. Egli è fuor di dubbio che le costruzioni di questo genere sono di maggiore durata. Essendo i *mattoni* molto più porosi della pietra, attraggono la calce e fanno presa tra loro in modo da formare un solo masso. I pori troppo chiusi della pietra impediscono una simile presa. I *mattoni* inoltre sono assai più leggieri nè soggetti a calcinarsi in un grande incendio.

A malgrado di tutti questi vantaggi e di altri ancora, non si fa molto uso a Parigi del *mattone*. Forse le qualità della terra, ch'esso richiede, è meno abbondante nei dintorni di questa città, fors'anche la natura della malta poco buona che s'impiega, è men favorevole a questo genere di costruzione, od anche la spesa de' combustibili ne ha fatto rialzare il prezzo; e quest'ultima ragione ne pare la più forte. Il costo del *mattoni* dipende da quello delle materie combustibili; e quindi l'uso di esso non può che diminuire di giorno in giorno. La durata di tutte le fabbriche antiche, nelle quali venne messo in opera, deve far senza dubbio sentire il danno che se ne abbia quasi abbandonato l'uso.

I *mattoni* a Parigi non vengono adoperati che ne' cammini e ne' tramezzi.

* In Milano e nelle altre città della bassa Lombardia, i *mattoni* formano l'ossatura principale delle fabbriche.

Prendono diverse denominazioni nei varj paesi a norma della forma, delle dimensioni e dell'uso, che sono determinati dalle lorali consuetudini.

In toscana e in romagna si dà il nome di *quadruccio* al *mattone* più grosso; dicesi *pianella* il più sottile, e *mezzano* quello di mediocre grossezza.

In Lombardia si chiamano volgarmente *quadrelli* i *mattoni* ordinarj da murare, che sono della forma di un prisma a base rettangolare, e secondo il grado più o meno perfetto della cottura e dell'impasto si dividono in *forti* che sono i più perfetti, in *mezzanelli* che sono di una condizione mediocre, ed in *albasi* o di qualità inferiore e mal cotti. Gli stracotti poi diconsi *ferrioli* dal colore ferrugineo che assumono.

Le aree rivestite di *mattoni* posti in piano diconsi *ammattonati* V.

Se invece i *mattoni* sono messi di costa, o per coltello, il rivestimento piglia il nome d'Accoltellato V.

Quei *mattoni* più sottili, ma più grandi che servono per lastrico di pavimenti, o per tavolati e tramezze, diconsi più comunemente *tavelle* o *pianelle*.

I nomi che si danno alle altre combinazioni di *mattoni* possono vedersi alle voci Muro, e Struttura - *c*.

* MATTON SOPRA MATTONE — Dicesi un muro sottilissimo fatto di *mattoni*, che non ecceda in grossezza quella d'uno d'essi. Dicesi anche *soprammattone* — *bald.*

* MATTONIERO — Artefice che fa i mattoni, fornaciajo di mattoni.

MAUSOLEO — Nome che i moderni hanno preso dall'antichità per indicare, come una volta, benchè sotto forme differenti, i più ragguardevoli monumenti sepolcrali adottati dal cristianesimo.

La differenza più notabile che passa fra il *mausoleo* moderno ed il *mausoleo* antico si è che il primo è in generale una composizione di scultura, laddove il secondo ossia l'antico era un'opera grandiosa di architettura. Divideremo adunque il presente articolo in due parti, le quali comprenderanno in succinto le nozioni dei monumenti più rinomati dell'una e dell'altra classe.

De' mausolei antichi.

Nessuno ignora, che dal magnifico deposito fatto innalzare da Artemisia a Mausolo re di Caria, presero il nome di *mausolei* i più grandi monumenti sepolcrali de' Greci e de' Romani. Quello però che non tutti sanno si è, che da esso null'altro si prese che il vocabolo, perocchè non è a credere che il monumento di Mausolo porgesse la prima idea di queste composizioni architettoniche. Convien cercarne la origine, assai più antica, nelle credenze religiose sulla risurrezione, e nel dogma, esteso dovunque, del passaggio da questa ad un'altra vita. Non v'ha che la forza di una tale opinione, che sia capace di rendere così importante, come lo fu nell'antichità, l'uso delle tombe.

Da ciò proviene presso gli Egiziani quella cura speciale della conservazione de' corpi, e que' grandiosi edificj, o profondi sotterranei, che ne sembrano gli eterni custodi. Lo stesso spirito, quantunque un po' più moderato, trovasi presso i Greci ed i Romani. Se non eressero, a loro sepolcro, monti di pietra, li fecero però sempre con tutta quella solidità che è propria della loro architettura; e ne abbiamo la prova nella conservazione di parecchi di siffatti monumenti, agli avanzi de' quali si dà tuttavia il nome di *mausolei*;

Ora mostreremo col mezzo della storia quali furono i modelli e gli usi, a cui l'architettura dovette attingere l'idea, il genere e la forma di così sontuose e magnifiche moli.

L'uso d'abbruciare i corpi dovette, a parer nostro, offrire all'architettura il modello ch'essa imitò. Questo modello fu il rogo o la pira, che presso i Romani, molto più tardi era, secondo le diverse condizioni, un monumento esso pure più o meno ragguardevole e spesso anche dispendiosissimo, se vogliam credere a Plinio che ne produce non poche testimonianze. Ma molto tempo prima dei Romani troviamo presso i Greci che l'uso del rogo per l'abbruciamento del cadavere de'più cospicui personaggi, fu argomento di più dispendiosi monumenti, ne'quali l'architettura spiegava una straordinaria magnificenza.

Il primo di questi monumenti, di cui gli storici abbiano fatta menzione, è il famoso rogo di Dionigi il vecchio, tiranno di Siracusa, innalzato da suo figlio l'anno primo della centesimaterza Olimpiade, vale a dire quarant'anni prima della costruzione di quello che Alessandro ordinò pei funerali di Efestione. Quantunque il rogo monumentale di Dionigi sia il più antico che si conosca, la sua magnificenza prova, che esso non fu il primo tentativo dell'arte della decorazione in questo genere. La sontuosità di siffatto monumento è attestata dalla cura, che si presero varj scrittori di lasciarcene un'esatta descrizione, come fece Timeo, e, secondo Teone ne'suoi *Proginnastici*, anche Filisto nel secondo libro della sua *Storia di Dionigi*.

Il rogo d'Efestione, modello de'roghi per l'apoteosi degl'imperatori romani, e tipo indubitabile de'vasti sepolcri, tanto di quello del re Mausolo, quanto degli altri che furono in seguito chiamati con questo nome, venne così descritto da Diodoro di Sicilia.

» Alessandro (scrive lo storico) avendo chiamato a » se buon numero di architetti ed artefici, fece ap- » pianare lo spazio ove doveva essere innalzato il ro- » go, e gli diede una forma quadra, di uno stadio » di lunghezza per ogni lato. La grand'area era di- » visa in trenta scompartimenti, coperta con tronchi » di palme. Tutta l'opera presentava adunque nella » sua figura quattro angoli, e n'era il suo giro or- » nato magnificamente.

» La decorazione del basamento componevasi di » duecentoquaranta prore di quinqueremi con figure » di arcieri ecc. . . . . Il secondo piano era formato » da fiaccole alte metri 4, 5 sormontate da aquile » colle ali spiegate; e alle basi vi erano draghi col » ceffo rivolto a quelle aquile. Il terzo ordine era » decorato d'un fregio rappresentante caccie d'ani- » mali. Il fregio del quarto piano rappresentava i com- » battimenti de' centauri. La piattaforma era ingom- » bra dei trofei de' Macedoni e de' Barbari. Il tutto » era coronato da Sirene vuote, entro cui dovevano » tenersi nascosti quelli che avevano l'incarico di can- » tare al morto la nenia funebre. L'altezza di questo » gran catafalco era di oltre ai 130 cubiti ».

Nota. In questa descrizione lo storico non ha parlato che degli ornati di ciascun piano; ond'è a credere che ognuno di questi avesse un ordine architettonico.

Ora vedremo che il rogo delle apoteosi in Roma, descritto da Erodiano, è parimenti nel suo genere il vero modello de' *mausolei* romani.

» Nel sito più spazioso del Campo Marzio sorge, » sopra un piano quadrangolare, in forma d'edificio, » un catafalco di legno di grandissima dimensione. » Questo spazio viene internamente riempiuto di ma- » terie combustibili. La parte esterna è adorna di » ricchi strati contesti d'oro, di statue d'avorio, e di » varie pitture. Nel dritto mezzo di questo catafalco » un altro se ne distingue, affatto simile nella forma » e negli ornamenti; ma di minor larghezza, e cogli » ingressi aperti. Su questo s'innalza un terzo e quarto » piano, i quali si van restringendo sino all'ultimo » (cioè il quinto) che è più piccolo di tutti. — Puossi » paragonare la forma di questo edificio a quella dei » fanali, detti *fari*, che ne' porti di mare dà lume di » notte a' naviganti per guidarli ad ancorarsi in luogo » sicuro ».

Da queste descrizioni ognun vede che il rogo greco e romano si rassomigliano in tutto fra loro. Anche dalle medaglie apparisce, che il rogo degl'imperatori terminava alla sommità in una piattaforma con qualche carro od altri oggetti, come quello d'Efestione ch'era sormontato da sirene.

Ora, confrontando ne' due paesi i grandiosi depositi, denominati *mausolei*, cioè, dopo quello d'Alicarnasso, gli altri d'Augusto e d'Adriano in Roma, diremo forse che i famosi roghi tanto de' greci che de' romani, sieno stati ideati ed eseguiti sui disegni e nelle forme degli edificj di vera architettura, o non piuttosto (fatta astrazione dalle epoche) che le costruzioni temporanee de'roghi abbiano servito di modello all'architettura per eseguirli poi con più durevoli materiali? Nessuna maraviglia che quando quest'arte si appropriò, ne' suoi concetti, quello de' roghi primitivi, abbia potuto altresì ricevere dagli edificj così costrutti, in pietre od in marmo, reciproche inspirazioni, se possiam dirlo, per l'innalzamento di nuovi roghi d'apoteosi; nessuna maraviglia in fine che in questo genere abbia potuto esservi, in progresso, azione e reazione di queste due specie di monumenti l'uno rispetto all'altro. Così in molti casi, e nel corso de' tempi, il modello primitivo e la copia che ne deriva, possono prestarsi un ajuto scambievole.

Se in fatti la tomba di Mausolo ci richiama nella sua massa, nelle sue forme, dimensioni e piani l'idea de'magnifici roghi, può darsi ch'essa abbia servito in seguito di norma anche nelle composizioni de' roghi d'apoteosi de'romani.

Il *mausoleo* d'Alicarnasso, riordinandone le parti secondo la compendiosa descrizione di Plinio, sorgeva sopra un gran basamento molto esteso, che aveva 45

piedi di circonferenza. La massa principale componevasi d'uno stilobato e di un colonnato isolato di trentasei colonne. Due de'suoi lati avevano 60 piedi di lunghezza; gli altri due, più stretti, avranno avuto 40 piedi. L'altezza di detta massa a colonne era di circa 37 piedi. Al di sopra innalzavasi un'altra mole piramidale di 24 gradini, dell'altezza di quella del colonnato (o *pteron*). In cima alla piramide eravi una quadriga di marmo; e tutto il monumento era alto 100 piedi.

Plinio il giovane riferisce, che Tiberio fu il primo che, ne'funerali d'Augusto, diede l'esempio dell'apoteosi, o del rogo di consacrazione. Potrebbesi quindi attribuire a siffatto esempio l'erezione del *mausoleo* costrutto in Roma, del quale Strabone ci ha lasciata qualche memoria. Se dobbiam credere a questo scrittore, il *mausoleo*, com'egli lo chiama, consisteva in terrazzi che sorgevano sopra un altissimo basamento di marmo bianco. Questi terrazzi a piani, la cui circonferenza andava senza dubbio restringendosi, erano sparsi di cipressi; e il tutto aveva per coronamento la statua colossale d'Augusto in bronzo.

Il *mausoleo* dell'imperatore Adriano ci offre una mole e de'particolari ancor più somiglianti alle masse ed ai particolari de'roghi di consacrazione rappresentati sulle monete antiche. Vi si scorge da prima un altissimo basamento di circa 50 piedi di elevazione; e superiormente, sovra uno zoccolo forse di minor estensione, un piano di colonne di bellissimi marmi. Veniva in seguito un altro piano, sempre in diminuzione, vale a dire piramidale, su cui sorgeva il coronamento di tutto l'insieme.

Dalla denominazione di *settizonio*, che diedési al *mausoleo* di Settimio Severo, e dietro i disegni de'suoi avanzi, pare indubitato che un tal monumento fosse a sette piani. Esso venne innalzato dall'imperatore medesimo, il quale, ad esempio di molti altri, volle veder compiuto in vita il proprio sepolcro. A quanto sembra era questa una mole d'ordini architettonici, gli uni sovrapposti agli altri, sempre in diminuzione, onde formare una piramide.

Non ci diffonderemo nella descrizione di parecchi altri monumenti di questo genere i quali, per essere in gran parte distrutti, lasciano in dubbio se dobbiamo comprenderli nella classe de'*mausolei*, o ritenerli sepolcri di non comune costruttura e grandezza.

De' mausolei moderni.

Abbiamo detto che una delle principali differenze fra i *mausolei* antichi ed i moderni, che ne hanno preso il nome, senza imitarne la forma, consisteva in questo, che i primi erano monumenti d'architettura, la quale non escludeva però gli accessorj della scultura, laddove i secondi, eccetto alcuni accessorj di architettura, sono opere di scultura. Nè doveva accadere altrimenti, da poichè secondo gli usi del cristianesimo, essi non potevano erigersi che nelle chiese, ne' cimiterj e nei luoghi consacrati. D'allora in poi il così detto *mausoleo* venne circoscritto nella sua estensione e nella sua forma; e spesso anche divenne un vero cenotafio, il di cui scopo, ridotto ad un senso allegorico, fu di conservare piuttosto la memoria di un nome, che le spoglie di un trapassato.

Ciò serve inoltre a spiegare come il carattere dei moderni *mausolei*, non avendo rinvenuto alcun tipo nelle opere dell'antichità che potesse determinare il genere e la composizione de'monumenti soltanto commemorativi, il gusto dovette vagare arbitrariamente in un campo illimitato di invenzioni svariatissime, secondo i tempi e le nazioni.

Tuttavolta noi vediamo nel decimoquarto e decimoquinto secolo prodursi e farsi comune un certo tipo di *mausoleo*, la cui idea fu tolta dalle usanze e cerimonie relative alle esequie de'cristiani. Quest'uso di cui trovasi pur anche l'origine in alcuni bassirilievi, sugli antichi sarcofagi, fu quello della esposizione più o men pubblica del defunto, nel luogo stesso della sua dimora, o nella chiesa.

Era questo, come ben si vede, l'apparato che dovea particolarmente colpire i sensi. L'esposizione, secondo il grado e l'opulenza del morto e della sua famiglia, diede luogo ad una certa pompa di decorazione. Il letto funebre, sul quale giaceva il defunto, venne innalzato sopra gradini; indi circondato da candelabri, da quadri, da simboli; e finalmente sormontato da un baldacchino, riccamente addobbato, come rilevasi dalle descrizioni, che ci ha conservate la storia. Ecco pertanto quale si fu il modello imitato, ampliato, abbellito dall'arte, nelle innumerevoli composizioni dei più grandiosi *mausolei* di scultura, che l'Italia ha eseguito pel corso di due o tre secoli, e che tuttora presenta, nelle sue chiese, alla nostra ammirazione.

Sarebbe inutile il ricercare ne'monumenti delle arti moderne simili composizioni prima del secolo decimoterzo, vale a dire prima che Nicolò da Pisa facesse risorgere la moderna scultura. Tutte le tombe, che precedono l'epoca di questo scultore, non meritano di portare il nome di *mausolei*. Desse non sono che rappresentazioni grossolane di personaggi coricati, colle mani giunte, senza alcun'altra composizione accessoria. Tale è pur anche ne'sotterranei di San Pietro la tomba, veramente ragguardevole di Bonifacio VIII, che venne costrutta sul cominciare del secolo decimoterzo.

Le prime tombe composte a guisa di catafalchi o di *mausolei* sono, nella città d'Assisi, quella d'una regina di Cipro, falsamente attribuita dal Vasari ad un certo Fucio; in Roma quella del cardinale Gonsalvi, in Santa Maria Maggiore, di Giovanni Cosmati; quella finalmente di papa Benedetto XI a Perugia di Giovanni da Pisa (*Monum. sepolcrali della Toscana*).

Si compone la prima d'un grande basamento, su cui s'alza un secondo piano che sostiene il letto mor-

tuario della principessa, con allato due angioletti che sollevano il lembo del baldacchino. In questa composizione, la quale, come tutte le altre di simil genere, è addossata al muro, si vede uno zoccolo portante diverse figure.

Il *mausoleo* del cardinale Gonsalvi in Roma, e quello di Benedetto XI in Perugia, sembrano ripetizioni fedeli della tomba suddetta; v'ha lo stesso basamento, lo stesso palco, gli stessi accompagnamenti del letto mortuario. Quello di Benedetto XI in Perugia, presenta, con un basamento più ricco, il pontefice a giacere, vestito de' suoi abiti pontificali, sul letto di esposizione. Alcuni angeli hanno, a quanto pare, rimosse le cortine del baldacchino sospeso sul letto; e sopra un altro palco o piano Nostra Donna in mezzo a due santi, che sono probabilmente i patroni del detto pontefice.

Questi tre *mausolei*, fedele immagine della esposizione del defunto sul catafalco, fanno prova, sì pel gusto che pei gotici loro accessorj, dell'antichità dell'uso che aveva suggerito alla scultura l'idea che vediamo predominare, con maggior gusto ed arte, nei più magnifici *mausolei* de' successivi due secoli.

Quelli che già si veggono in Napoli del duca di Calabria e della madre del re Roberto, e che risalgono al principio del secolo decimoquarto, presentano con alcune particolarità gotiche, maggiori varietà nelle masse e maggior espressione nella composizione. Il letto funebre poggia, con più invenzione, sopra sostegni allegorici, e forma piramide su piani ornati di bassirilievi. V'ha però sempre il medesimo tipo fondamentale nel letto, nel baldacchino e nelle cortine alzate da ogni lato da un angelo.

Troviamo che l'architettura, il gusto della composizione, come altresì della decorazione, e l'arte scultoria hanno fatto grandi progressi nel *mausoleo* innalzato a papa Giovanni XXIII da Donatello di Firenze. L'ordine corintio si appalesa in tutte le regolarità nel bel basamento ornato di nicchie e di statue con un attico sormontato dal letto su cui giace il papa in abiti pontificali. I tipi antichi sono osservati in quest'opera, ma migliorati e ridotti a più belle forme. Può vedersi, in più raccolte, la serie de' *mausolei* che nel decimoquarto e decimoquinto secolo si innalzarono in quasi tutte le città d'Italia.

A misura che l'arte si andò sviluppando si abbandonarono parecchi accessorj de' primitivi *mausolei*. Una bella e saggia architettura formò i sostegni e le quadrature del letto mortuario; e figure allegoriche ne divennero gli accompagnamenti. L'uso del letto col baldacchino e cortine si conservò sino all'epoca del monumento della *Beata Villana* di Bernardo Rosellini. Ma si passò all'idea di porre a giacere il simulacro del morto sul sarcofago, entro cui si conservavano le mortali sue spoglie. Tali sono i *mausolei* di Barbara Manfredi in Forlì, di Pietro Nocetti in Lucca; tale è il capo-lavoro di Desiderio di Settignano, o il *mausoleo* di Marsuppini in Santa Croce di Firenze, opera di cui bisogna ammirare non meno la saggia composizione che l'elegante esecuzione.

In generale tutti i *mausolei*, di cui abbiam fatta menzione, e tutti gli altri di simil genere, sono opere addossate alle pareti delle chiese, nelle quali gli artisti gareggiarono di varietà e di magnificenza. Pare che l'arte non abbia potuto progredire più oltre dopo il gran *mausoleo* d'Andrea Vendramini, nella chiesa dei Serviti in Venezia, eseguito dai più famosi artisti di quel tempo; esso è l'ultima delle grandi imprese del secolo decimoquinto in fatto di *mausolei*.

Non siamo entrati in descrizioni particolari di questi innumerevoli monumenti, giacchè lo scopo nostro è quello di far conoscere i gradi percorsi in quest'arte dal genio de' moderni. Crediamo però indispensabile il fermarci alquanto sopra una delle varietà di questo gusto, i cui effetti s'introdussero anche in Francia, all'epoca del risorgimento delle arti sotto il regno di Francesco I.

Le composizioni, di cui abbiam fatto parola, sono quasi tutte, come si è detto, addossate alle pareti delle chiese. Ve n'ha per altro di quelle, che sono isolate ed in cui si vede il corpo del defunto steso sopra un sarcofago sorretto da colonne; tale è quello di san Domenico di Siena. Alcuni altri *mausolei*, come nella Certosa di Pavia, ci mostrano la salma del personaggio stesa sopra un sarcofago posta sopra un piccolo edificio isolato, con arcate, al di sopra delle quali v'è un attico con bassirilievi e figure; ed altri se ne potrebbero citare di simil genere.

È difficile il non vedere in questi il tipo de' *mausolei* di Luigi XII, di Francesco I e di Enrico II a san Dionigi.

Ma il secolo decimosesto operava una grande rivoluzione in tutte le arti. Lo studio, le cognizioni che andavano tutto giorno crescendo, e l'ammirazione per le opere dell'antichità, fornirono agli artisti altri modelli, altri sistemi, altre viste d'imitazione. L'architettura dell'antica Roma, ancor sussistente in mezzo alla moderna, aveva già sbandita la maniera timida e meschina dell'età che precedette quella degli Alberti e dei Bramanti. La scultura non potea tardare ad associarsi nelle sue composizioni al movimento generale; e già lo stile puro, ma un po' ristretto, del secolo decimoquinto, doveva cedere agli esempj d'un gusto più largo e più variato. Michelangelo in fine diede l'ultimo impulso allo studio del disegno e della imitazione del corpo umano.

Dotato Michelangelo di un genio possente, aspirò alla originalità in ogni opera. Egli non solo sdegnò di seguire la via battuta da'suoi predecessori, ma ben anche di prendere come punto di partenza quello ove le arti si erano fermate; e quindi si allontanò dai tipi e dalle forme de' *mausolei* consacrati dai secoli precedenti.

L'antichità non presentava alcun modello da seguire nella composizione di questa specie di monumenti.

La scultura non era entrata che in piccola parte ne'*monumenti* sepolcrali de'Greci e de'Romani, cioè nei prospetti dei sarcofagi. Alcuni scultori però avevano preso il modello da quello di Alessandro Severo, in cui le immagini scolpite dell'imperatore e di sua moglie, mezzo coricate, sormontano il sarcofago. Giuliano di San Gallo l'aveva imitato nel *monumento* di Angelo Mazzi, nella chiesa dell'Annunziata di Firenze. Ma ben si vede, che questa sorta di composizione, limitata nella estensione e nella invenzione che essa comporta, deve senza meno prestarsi alla magnificenza ed alle varietà, che il genio dell'artista da una parte e l'istinto della vanità dall'altra possono ardentemente desiderare.

Michelangelo, eccitato da questi due stimoli nel progetto del *mausoleo* che Giulio II voleva far eseguire in vita, immaginò una vasta composizione, di cui non v'era modello, nè avrebbe avuto imitatori, quando pure fosse stata condotta al suo termine. Un massiccio quadrangolare, ornato di nicchie e di termini a guisa di pilastri, a cui erano legate figure di prigionieri, dovea sostenere un secondo massiccio più stretto, intorno al quale dovevano esser collocate varie statue colossali di sibille e di profeti (il famoso Mosè è la sola che sia stata eseguita). Questo massiccio doveva essere coronato da un corpo piramidale, con altre figure. Pare che l'insieme comportasse quaranta statue, di cui tre sole son terminate, e due o tre altre abbozzate. Non sapremmo dire quale influenza avrebbe questo monumento esercitata sui *mausolei* moderni.

Lo stesso Michelangelo ne'*mausolei* dei Medici di Firenze, tornò a composizioni assai limitate. Ma si vede per altro ch'egli si allontanò dalle precedenti invenzioni per modo che non ne richiamò alcuna idea. Che cosa in fatti ci rappresentano i *mausolei* di Giuliano e di Lorenzo de'Medici? Null'altro che monumenti onorifici accompagnati da due figure allegoriche, senza relazione alcuna col personaggio sovrapposto alle medesime. I monumenti sepolcrali de' granduchi Ferdinando e Cosimo II de'Medici, eseguiti in s. Lorenzo, da Giovanni di Bologna e da Tacca, suo allievo, non presentano anch'essi che le statue onorifiche de' due principi innalzate in una nicchia sopra un sarcofago.

Questo tipo adottato da Michelangelo, fu, per così dire, consacrato ed imitato nel *mausoleo* di Paolo III in s. Pietro da Guglielmo della Porta, allievo di Michelangelo, e consiste parimenti nella statua in bronzo del pontefice: al di sopra sonovi delle statue allegoriche di marmo, alle quali il sarcofago serve di sostegno. Questo sistema di accompagnamento di statue allegoriche divenne generale; esso fu praticato nel *mausoleo* di Michelangelo che i suoi allievi gl'innalzarono in Firenze. Tale fu pure in generale la forma de'*mausolei* eseguiti nella basilica di san Pietro in Roma, il cui insieme obbligò lo scultore a far uso di composizioni semplici e convenienti alla simmetria dell'edificio.

Anche il Bernini, inclinato allo stile pittoresco, non seguì questo cambiamento di gusto nel *mausoleo* del pontefice Barberini (Urbano VIII) che fa riscontro a quello di Paolo III, che per la maniera del suo panneggiamento e del suo lavoro. Del resto egli si conformò al genere di composizione de'monumenti onorifici. Fu solo nel *mausoleo* di Alessandro VII, collocato al di sopra di una porta, che introdusse innovazione, facendo uscire da quest'apertura, coperta da un gran drappo, la morte che lo solleva, e che sotto la forma d'uno scheletro, sembra annunziare al papa, scolpito più in alto, l'ora estrema della sua vita. Questo capriccio pittoresco venne da molti imitato nella composizione de'*mausolei*.

In Francia, quando sotto Luigi XIV il gusto delle arti cominciò a risorgere, s'introdusse la pompa dei *mausolei*, il cui genere, nel secolo precedente, era passato ad un tratto dalla maniera gotica senz'arte a quella della tomba di san Dionigio, di cui si è parlato, o ad altre semplicissime composizioni. Le tombe de'personaggi illustri consistevano per l'ordinario in una statua genuflessa, ed un'estrema bonarietà formava il suo carattere principale.

Ma la scultura nel diciassettesimo secolo si risentì di quell'impulso, che l'Italia comunicò a tutta l'Europa. Allora si introdusse il genere de'*mausolei* composti della statua del personaggio, e di un sarcofago accompagnato da statue allegoriche. Tali furono i *mausolei* di Colbert, del cardinal Mazzarino, di Bignon ecc. Ma il gusto di composizioni pittoresche o drammatiche, di cui il Bernini avea dato l'esempio, s'era già impadronito del genio degli artisti. Alcune idee più o meno felici misero in voga queste nuove maniere. Il *mausoleo* del cardinale di Richelieu avea presentata l'idea d'una specie di scena patetica, che l'ingegno di Girardon seppe rendere ancor più importante.

Il gusto drammatico s'introdusse ben presto nei *mausolei*; i personaggi furon messi in azione. Una poetica di nuovo genere stabilì, per mezzo di nuove allegorie, una specie di maraviglioso composto d'immagini più o meno bizzarre. Si rappresentarono i vivi alle prese colla Morte; il Tempo e gli scheletri armati di falce. Abusando di tutte le metafore del discorso, trasportato alla realità, si fecero tombe che si aprono, personaggi che vi discendono, sepolcri spezzati, risurrezioni, rapimenti ecc. Ogni *mausoleo* aspirò all'onore di rappresentare un poema, un quadro.

Questo abuso ricercato di idee poetiche e drammatiche le quali, per ciò appunto che rivestono dei corpi, perdono tutto il loro spirito, produsse inoltre questo inconveniente, che l'artista, credendosi esente, in forza d'una idea nuova, da qualunque legge di esecuzione, ha troppo spesso trascurato nelle sue opere ciò che costituisce il fondamento dell'arte e la vera poesia dell'imitazione nella scultura.

Questa specie di mania ha regnato e regna tuttora in Inghilterra, ove la scultura delle tombe non ha po-

tuto rinvenire nè tipo nè regola, per la ragione, che in questo paese la religione non si frammischia in nulla ai concetti dell'arte. Così quanto più il gusto de' *mausolei* andò quivi crescendo nel secolo scorso, tanto più gli artisti fecero sentire il vuoto d'un'idea fondamentale che fosse propria a servir di base alle loro composizioni. I *mausolei* in Inghilterra sono semplici monumenti politici, che il culto permette nelle chiese, sotto la condizione però d'essere nella loro composizione estranei ad ogni immagine religiosa proscritta dal protestantismo. I *mausolei* moderni a Westminster od a san Paolo non offrono, lasciando da parte il merito della esecuzione, se non concetti, i quali non basano sopra verun tipo già adottato, sopra veruna tradizione, veruna credenza; ne' quali si veggono in opposizione fra loro costumi disparati, allegorie rese ridicole dalla mescolanza di figure del genere ideale con personaggi nello stile del ritratto e del genere volgare.

Con tuttociò l'Italia ha veduto innovarsi da un mezzo secolo, sotto lo scalpello del famoso Canova, il gusto de' *mausolei* della basilica di san Pietro; vogliamo parlare di quello ch' egli eseguì nella chiesa de' Santi Apostoli in Roma ad onore di papa Ganganelli e di quello del Rezzonico in san Pietro. Lo stesso artista, nel *mausoleo* dell'arciduchessa Cristina in Vienna d'Austria, ha tentato, per così dire, un nuovo genere di composizione drammatica, ma senza deviare dall'ordine di quelle idee comportabili colla semplicità de' soli mezzi dell'antica scultura. Il fecondo artista, di cui parliamo, si è inoltre esercitato in molte altre composizioni di tombe, in cui, fedele seguace delle tradizioni e degli esempj dell'antichità, si è piaciuto di riprodurne le tracce sotto varie forme, ma particolarmente sotto quelle de'cippi, che possono presentare ne' loro campi motivi variati di composizioni a bassorilievo.

* MAZZA — Grosso martello di ferro che da una parte è piano, e dall'altra grossamente appuntato ad uso per lo più di spezzar massi e pietroni, e dicesi anche *mazza di ferro* — BALD.

* MAZZA DA PALO — V. MAZZAPICCHIO.

* MAZZAPICCHIO } (Damoiselle, Demoiselle, hie-Hanmazzeranga } dramme) — Martello di legno, ed anche strumento meccanico pure di legno, formato da un ceppo per lo più cilindrico, ferrato alle due estremità e guernito in testa di due traverse a foggia di manico, con cui si alza e si abbassa, del quale si servono i lavoratori per assodare la terra nell'alzare argini o terrapieni — Dicesi anche *pillone*.

* MAZZUOLO — Diminutivo di mazzo, piccolo mazzo. E con tal nome chiamano gli scultori e scarpellini quel martello di ferro senza tempera, col quale essi lavorano — BALD.

MEANDRO — (Meandre ou Macandre-Geschlinge', Kettenzug) — I Greci ed i Latini hanno data questa denominazione a quella specie di ornamento, che i francesi chiamano *guillochis*, per la ragione che le linee le quali formano un tale ornamento, ritornando nelle diverse loro inflessioni sopra sè stesse, sembravano imitare il corso del fiume *Meandro* nell'Asia Minore. Strabone inoltre osserva che dal nome di questo fiume chiamavasi tutto quello che aveva una forma obbliqua e tortuosa.

Egli è certo che, sulle monete di non poche città greche dell'Ionia scorgesi quest'ornamento, qual simbolo del fiume, sulle cui rive erano situate le dette città.

Alcuni moderni hanno confuso il *meandro* colla *serpentina*. Gl'Italiani li chiamano in generale *ornamenti alla greca*, o *Greche*. Ed in Francia si disse per molto tempo *meandro* una *greca*, come taluni usano anche al presente.

I compilatori di alcuni dizionarj sonosi ingannati asserendo che gli antichi non hanno mai adoperato quest'ornamento nella loro architettura; gli esempj che citeremo alla parola SERPENTINA (*guillochis*) ci dispensano dall'addurne qui altre prove.

È noto che il *meandro* semplice e composto, vale a dire a doppie linee in giravolte, era uno de' consueti ornamenti de' vasi greci dipinti, chiamati impropriamente vasi *etruschi* — V. GRECA, SERPENTINA.

* MECCANICA — Parte delle matematiche che tratta delle forze moventi, dell'arte di costruire macchine per alzare, o trasportare, o mettere in moto pesi considerabili; necessaria agli architetti — BOSS.

* MECCANISMO — Parola non ammessa nel vocabolario, ma che per l'uso frequentissimo che se ne fa, converrà pure adottare. Parte meccanica dell'arte. I mezzi meccanici si riducono a rappresentare un oggetto in maniera che se ne concepisca l'insieme ed il complesso senza che le parti subalterne distraggano l'occhio. Il *meccanismo* de' grandi pittori consiste nella imitazione fedele della natura, e dipende dalla facoltà di abbracciare tutto l'*insieme* della composizione, della espressione, del chiaroscuro, del colorito, ecc., insomma nel generalizzare e riunire le grandi idee, ed esprimere cose grandi in poche linee. Non è dunque *meccanismo* l'affettazione del dilicato o del finito; il vero *meccanismo* consiste nella verità, nella unità, nella semplicità della naturale imitazione. La natura ben osservata detta le leggi del *meccanismo* dell'arte, il quale propriamente non dovrebbe riferirsi se non alla semplice esecuzione meccanica o manuale, appartenendo più che ad altro alla facoltà intellettuale i mezzi che si sono finora indicati. Pure i francesi, il *Reynolds* e il *Milizia* hanno intesa la cosa diversamente, e il *Reynolds* ha creato una nuova qualità del pittore sotto il nome di *genio della esecuzione meccanica* — BOSS.

* MECENATI — Protettori, promotori, fautori delle arti. Giovano essi sommamente al progresso di queste, massime qualora sieno intelligenti; nuocono se ignoranti — BOSS.

* MEDA (GIUSEPPE) celebre architetto milanese del diciassettesimo secolo, è l'autore del grandioso cortile

del Seminario con doppio porticato a colonne binate, dei palazzi Durini, Annoni, ecc., forse con ornati soverchiamente pesanti, ma lontani dalle bizzarrie borrominesche che avevano cominciato nell'età del Meda ad introdursi in tutta l'Italia. Fu pure ragionevole pittore, e lo Scanelli ed il Bianconi ricordano diverse sue opere all'olio ed a fresco eseguite in Milano - *MIL.*

MEDAGLIONE — (Medaillon) — Accrescitivo di *medaglia*, e dicesi nella decorazione architettonica di certi quadri o bassirilievi di forma rotonda od ovale, che adornano l'interno o l'esterno degli edificj e suppongonsi sospesi e fermati da grossi chiodi, da cui esce per lo più da ogni lato, come ondeggiando, una fettuccia o nastro che si ritiene essere il legame del *medaglione*.

I *medaglioni* sono ornamenti d'un genere un po' triviale, i quali però non lasciano di fare un ottimo effetto quando sono introdotti con gusto e sobrietà: vi si rappresentano in pittura prospettive di paesaggi, dipinti a chiaroscuro, soggetti storici, ed in scultura ritratti, emblemi, cifre ecc.

Perrault ha introdotti i *medaglioni* nella decorazione del colonnato del Louvre e dell'ala che guarda il fiume, come pure nel disegno del suo arco di trionfo, ma però con men felice successo.

In generale questa specie d'ornati fa maggior risalto nell'interno delle gallerie, che al di fuori degli edificj; non se ne trova, a parer nostro, alcun modello nell'antichità, a meno che non si vogliano somigliare ad essi i *clipei* o scudi.

Il *medaglione* richiama all'idea un quadro sospeso, nè quindi può essere, con molta verisimiglianza, adattato ad ornamento esterno d'un ordine architettonico.

* MEDIOCRITA' — L'accontentarsi della mediocrità, diceva un grandissimo professore di arti liberali, è la strada più sicura per arrivare al pessimo — *BOSS.*

* MEGALOGRAFIA — Genere di pittura, accennato da *Vitruvio*, che gli antichi adoperavano per ornamento interno degli edificj, e che solo rappresentava Dei, o eroi, e le loro azioni — *BOSS.*

MELASSO, un tempo *Milassa* o *Mylassa*, antica città dell'Asia Minore, in cui rimangono ancora alcuni avanzi d'antichità.

Ad un quarto di lega da questa città v'è un edificio di marmo bianco, considerevole per la sua forma ed esecuzione: è desso una tomba a due piani, col basamento, molto elevato, nel quale vi è una porta che conduce alla camera sepolcrale. Non v'è scala per salire alla parte superiore, la quale è formata da un colonnato quadrangolare con pilastri quadrati agli angoli. Lo spalto su cui posano le colonne ha un pertugio che corrisponde all'interno di una stanza sottoposta. Le colonne presentano alcune singolarità. Sono di pianta ovale, che corrisponde nell'altezza del loro fusto, e per la sola parte all'intercolonnio sono rigirate da una fascia, di cui non sappiamo indovinare nè il motivo nè l'uso. Le scanalature delle colonne e dei pilastri non abbracciano che i due terzi superiori del fusto. La trabeazione è senza cornice: questa mancanza par motivata dai gradini che formano il coronamento dell'edificio, dei quali si conservano molti ancora. Il monumento in fatti terminava a piramide sul gusto della tomba di Mausolo e di qualche altra dell'antichità. Qui la piramide faceva vôlta nell'interno, o piuttosto produceva un soppalco concavo riccamente decorato e scolpito con molto lusso.

A levante della città di *Melasso* v'è una porta di marmo bianco, fatta misurare da Choiseul-Gouffier, il cui disegno è corretto e bellissima la proporzione. Sulla chiave dell'arcata è scolpita una doppia accetta, simbolo di Giove di Labranda, il cui tempio apparteneva ai Milesi (V. *Viaggio di Choiseul-Gouffier*).

MEMBRETTO — (Membrette) — Il Vignola chiama così l'*aletta*.

MEMBRO — (Membre-Glied) — Avendo l'architettura trovato sempre nel corpo umano un tipo ed un modello intellettuale di proporzioni, di rapporti e di combinazioni, è cosa naturale che pigliasse altresì a prestanza molti nomi e termini che son proprj del corpo medesimo.

Un edificio, essendo pertanto considerato un corpo, le parti di questo corpo chiamansi *membri*.

Si dà il nome dunque di *membro* non solo ad ogni parte principale del sistema architettonico secondo il quale l'edificio è costrutto, come per esempio ad un fregio, ad una cornice, ma ben anche alle parti più piccole di cui le maggiori sono composte.

Chiamasi *membro* una semplice modanatura, e *membro coronato* una modanatura quando è accompagnata da un piccolo filetto nella parte superiore o nella inferiore.

* MEMBRO DEGLI ORNAMENTI — Sotto questo termine, gli architetti comprendono generalmente i nomi delle principali, e secondarie parti (da essi dette membri) degli ornamenti dell'architettura. Per principali s'intende il piedestallo, la base, la colonna, il capitello, l'architrave, il fregio e la cornice, ciascheduno de' quali è composto d'altri minori, o secondarj membri, quando più, quando meno, secondo il gusto di chi opera e la natura degli ordini che si vogliono usare — *BALD.*

* MENALE — Fune che si fa passare attorno alle girelle delle foglie.

MENIANO — (Meniane) — Così chiamansi in Italia i piccoli terrazzi, i balconi o loggie, sì aperte che chiusi con gelosie per vedere al di fuori senz'essere veduti.

Questo vocabolo viene dal latino *moeniana*, che erano in Roma certi balconi o terrazzi sostenuti da colonne. Abbiamo già indicato all'articolo COLONNA che un certo Menio, avendo alienata la sua casa, si riservò una colonna, sulla quale fece innalzare un balcone per poter vedere gli spettacoli. Da lui trasse

per tanto una tale denominazione quella specie di terrazzi di legno sorretti da colonne.

Vitruvio fa menzione di questi *meniani* situati nel foro, de' quali ci dà una descrizione.

Eravi in Roma una porta di questi *meniani* nel foro, la quale serviva per la esposizione de' quadri. Plinio ricorda un certo Serapione, valente pittore di decorazione di teatro, il quale feceva de' quadri così grandi che uno solo, egli dice, occupava i *meniani*.

* MENISCO — Specie di disco di bronzo che si collocava dai Greci sul capo delle statue, onde guarentirle dalla pioggia. Questo diede forse origine ai *nimbi* — BOSS.

MENSOLA — (Console-Kragstein, Tragstein, Kraftstein) — Corpo sporgente, il quale per lo più ha la forma della lettera S, e serve a sostenere o puntellare; quelle che puntellano chiamansi *mensole* (*en adoucissement*) perchè hanno soltanto la voluta nella parte inferiore; ma di queste parleremo all'articolo *pilone di contraffor to* (*pilier butant*). Ora ci occuperemo delle altre *mensole*.

Queste servono a sostenere cornici, od a portar vasi, busti, figure ed altri oggetti consimili. Vitruvio le chiama *ancones*, da *ancon* coda, cosa ricurva; e *prothirides*, da *pro* dinanzi, e *tura* porta. Questi nomi greci indicano la forma ed il posto che ebbero le prime *mensole*, ed ajutano a farne conoscere l'origine. Infatti a che potevano servire queste *curve*, poste dinanzi alle porte, se non che a sostenere qualche oggetto in isporto? e questo oggetto, che altro poteva essere se non una ribalta, od un tettuccio, che venne in seguito supplito dalla cornice? Ciò che serve di appoggio alla nostra asserzione si è la proporzione che Vitruvio assegna alle *mensole*; proporzione, la quale, dimostrando ch'esse altro non erano che semplici tavole, prova che non potevano sostenere che un riparo fatto egualmente di legno. Le *mensole*, scrive quest'architetto, *avranno in larghezza, per l'alto, la terza parte dello stipite, e al basso una quarta parte di meno che per l'alto*. Se in origine si fossero fatte di pietra le *mensole* e la cornice, le prime sarebbero state più pesanti e massiccie; come possiam ritenere delle parti architettoniche, che non hanno avuto per modello la costruzione in legname.

Quando venne sostituita la pietra al legno, non si cambiarono le proporzioni delle *mensole*; ritenuto ch'esse non sarebbero più che sostegni di precauzione e di accompagnamento, essendo la cornice aderente al muro, e non avendo d'altronde che poche modanature, affine di meglio rassomigliare al suo tipo. Dietro ciò non pare che sia da approvarsi la proporzione delle *mensole* moderne, le quali, al vederle tanto solide, si direbbe ch'esse reggono da sole la cornice; la quale apparenza è difettosa, quanto lo sarebbe la realtà medesima. Non si ha da fingere una costruzione, la quale sia dalla solidità riprovata.

Siccome le *mensole* rappresentano i sostegni d'un tettuccio, e la cornice il tettuccio stesso, secondochè abbiamo detto poc'anzi, così pare ch'esse non debbano venire impiegate a decorare le finestre e le porte sotto i portici ed i peristilj; per la ragione che non ha bisogno di copertura ciò che è affatto coperto. È questa, a dir vero, una delle incongruenze (come quella dei frontoni negl'interni) che l'uso ha consacrato, e che non potrebb'essere al presente condannata, che da un rigorismo, il quale darebbe nel ridicolo.

MENSOLA ADDOSSATA — (Console addossée) — Piccola voluta, nell'arte del chiavajuolo, rappresentante due SS in senso opposto, o rivolte l'una verso l'altra.

MENSOLA A RASO — (Arrasée) — *Mensola* le cui volute non hanno sporgenza, e che, sfiorando lo stipite, non sono vedute che da un lato.

MENSOLA CON VOLUTE O CARTOCCI — (Console avec enroulemens) — *Mensola* che ha cartocci in alto e al basso: il cartoccio della parte superiore è d'ordinario più grande dell'altro.

MENSOLA ANGOLATA — (Console coudée) — *Mensola* il cui contorno in linea curva è interrotto da qualche parte diritta o angolosa.

MENSOLA IN ISPORTO — (Console en encourbellement) — Nome generico di tutte le *mensole* che servono a sostenere i meniani ed i balconi, e che, pei loro ornamenti, si distinguono dal beccatello o leoncello.

MENSOLA SCOLPITA — (Console gravée) — *Mensola* ornata di glifi o di scanalature, e talvolta di squame.

MENSOLA PIANA — (Console plate) — Mutulo o beccatello con glifi o gocciole.

MENSOLA PENDENTE — (Console rampante) — *Mensola* che segue la pendenza di un frontone per sostenerne le cornici.

MENSOLA CAPOVOLTA, ROVESCIA — (Console renversée) — *Mensola*, la cui voluta maggiore è al basso, e serve di accompagnatura agli ornati che si impiegano nella decorazione.

MENSOLONE — (Patin-Sohle) — Grosso e largo pezzo di legno posto orizzontalmente sul muro di una scala, al quale sono attaccati i noccioli ed i travettini della scala medesima.

* § 1 Accrescitivo di *mensola*; mensola grande — BALD.

MERCATO — (Marché-Markt) — Chiamasi con tal nome un luogo coperto o scoperto, costrutto, o naturale, il quale è destinato alla vendita delle merci, delle derrate e di altri oggetti necessarj ai bisogni od agli usi della vita.

Ciò che noi chiamiamo *mercato*, i Greci lo dicevano αγορα ed i Romani *forum*. Le nozioni archeologiche, che appartengono a queste due parole relativamente alla diversità del loro uso non essendo proprie di questo dizionario, abbiamo preferito di far conoscere sotto il nome di *mercato* le particolarità che ci vennero trasmesse dalla storia, considerandole solo come monumenti.

§ I. *Del mercato o agora presso i Greci* — In Grecia, il *mercato* o l'*agora* era situato per lo più

nel centro della città, quando non ve n'era che uno solo. Le grandi città ne avevano in varj quartieri, secondo il bisogno locale o secondo altre convenienze; quanto alle città poste sulla spiaggia del mare o d'un fiume navigabile, l'*agora* trovavasi vicino al porto.

I Greci diedero ai loro *mercati* ed alla piazza che essi occupavano una forma quadrata: li contornavano di doppio porticato coperto a terrazzo e formante galleria: questi portici erano destinati a coloro, che per affari dovevano recarsi alla pubblica piazza. L'*agora* riuniva nel suo recinto un gran numero d'oggetti ed era perciò il punto principale e più importante della città; eranvi are e statue di marmo, non meno che monumenti in onore d'uomini illustri. Questa sorta di decorazione trovavasi perfino nelle più piccole città. Pausania ne cita di quelle, i cui *mercati* erano ornati di statue: tali erano *Methana* nel territorio di Corinto, *Gyteum* nella Laconia, *Coronea* nella Messenia.

Atene avea due *mercati* o *agora* principali: il vecchio situato nel Ceramico, ed il nuovo che occupava la parte della città detta *Eretria*. Nel vecchio osservavasi un'ara alla Misericordia, grandioso edificio in cui radunavansi li cinquecento cittadini che per un anno costituivano il Pritaneo. Questo edificio era pieno di statue e di pitture: lì presso eravi il *Tolo* ove si facevano i sagrificj. La città di Sparta aveva un *mercato* o *agora* molto considerevole: esso conteneva il fabbricato in cui radunavasi il Consiglio degli Anziani, quello destinato agli Efori, i tempj di *Tellure*, di Giove *Agoreo*, di Minerva *Agorea*, di Nettuno Asfalio, d'Apollo, di Giunone e delle Parche ecc. Il monumento per altro più singolare era quello denominato il *Portico de' Persi*, fabbricato col bottino tolto ai medesimi.

L'*agora* di Megalopoli era circondato da bei portici, ed ornato di tempj e di simulacri. Uno de' portici era denominato il *Filippeo;* presso cui era quello in cui i magistrati tenevano le loro adunanze; il terzo, fabbricato col bottino rapito ai Lacedemoni, chiamavasi *Myropolis;* il quarto finalmente era stato costrutto da un cittadino di Megalopoli. Quest'*agora* racchiudeva in sè templi e monumenti d'ogni genere, sette are, e statue onorifiche.

Il *mercato* o l'*agora* di Corinto racchiudeva anch'esso molti tempj e simulacri, in mezzo ai quali sorgeva quello di Minerva in bronzo. L'*agora* d'Argo non era men ricco di statue e di monumenti; quello di Messene racchiudeva i tempj di Nettuno e di Venere. Fra le statue distinguevasi una Cibele in marmo pario, opera di Damofonte. Pausania ricorda inoltre come *mercati* considerevoli l'*agora* di Tespi in Beozia, quello d'Elatea in Focide. Ma l'*agora* di Elide, che risaliva a tempi antichissimi, distinguevasi dagli altri ne' portici ch'erano divisi ed aperti da contrade. Il portico dalla parte meridionale era d'ordine dorico, e componevasi di tre gallerie; un altro portico separato dal primo per mezzo d'una contrada, era denominato portico di Corcira, perchè era stato fabbricato col bottino tolto ai corciresi: esso pure era d'ordine dorico, composto di due file di colonne separate da un muro, di maniera che formava due gallerie, una delle quali guardava sull'*agora*, l'altra al di fuori.

Abbiamo raccolto intorno all'*agora* delle greche città questi pochi dettagli per far conoscere ciò che fosse in que' tempi l'*agora;* quale diversità di carattere avessero i costumi d'allora impresso a luoghi che non erano solamente destinati, come a'dì nostri, alla vendita delle derrate e delle merci, ma erano in certo modo il punto centrale del commercio, degli affari, delle adunanze, e de' principali interessi d'una città.

Anche Roma ci presenta gli stessi caratteri ne' suoi *mercati*, i quali si moltiplicarono ed ingrandirono in proporzione dell'incremento della sua popolazione e della sua opulenza.

§ II. *Del mercato o foro presso i Romani* — I *mercati* de' Romani, indicati sotto il nome di *foro*, *forum*, tanto in Roma, quanto nelle altre città d'Italia, si distinguevano da quelli delle città greche in questo, che formavano un quadrilungo, la cui larghezza era due terzi della lunghezza. Siccome l'area di questi *mercati* serviva qualche volta anche d'arena ai combattimenti de' gladiatori, perciò i loro portici, al dire di Vitruvio, dovevano avere più ampj intercolonnj. Vi si praticavano delle botteghe pei cambisti, e per altri oggetti di commercio. Pare anche, da ciò che prescrive Vitruvio, che il *foro* fosse circendato da due piani di gallerie l'uno sovrapposto all'altro, egli raccomanda infatti di tener le colonne dell'ordine superiore alte un quarto meno di quelle dell'inferiore. Secondo lui presso al *mercato* o *foro* dovevano essere costruite le basiliche, e così anche l'*aerarium*, la curia e le prigioni.

Vi erano in Roma diciassette piazze denominate *forum*, quattordici delle quali erano riserbate al commercio delle derrate ed altre merci; chiamavansi queste *fora venalia;* le altre, in cui si amministrava la giustizia, erano denominate *civilia* o *judiciaria*.

Il *foro* più grandioso e rinomato era quello denominato *forum romanum*, e credesi che occupasse quello spazio che ora chiamasi *Campo vaccino*. E siccome era questo il primo e più antico, così veniva chiamato *forum vetus* o semplicemente *forum*. Tarquinio Prisco si diede il pensiero di ornarlo e circondarlo di portici. In seguito vi si eressero tempj, basiliche e curie. Si tenevano quivi i comizj ed eravi la tribuna per gli oratori. Giulio Cesare fece costruire un nuovo *foro*, con un tempio dedicato a *Venere genitrice*. Augusto ne fece edificare un terzo, in cui rendevasi giustizia; e v'innalzò un tempio di *Marte bisultore* (*Mars bisultor*) e due portici che furono ornati delle statue de' più famosi capitani.

Altri imperatori, che vennero in appresso, stabilirono in Roma nuovi *fori*. Quello di Domiziano fu terminato da Nerva, da cui poscia prese nome. Fu ab-

bellito da Alessandro Severo colle statue pedestri ed equestri degli imperatori.

Anche Trajano ed Antonino ne fecero costruire. Quello di Trajano, architettato da Apollodoro, fu tra quelli di Roma il più ricco in architettura ed in opere di scultura: esso era contornato da portici composti di colonne di un'altezza considerevole. La rappresentazione compendiata di questo *foro* sulle medaglie di Trajano fa vedere che i portici erano ornati di statue. Da un lato eravi un tempio, dall'altro una basilica colla statua equestre dell'imperatore. Sorgeva nel mezzo della piazza la famosa colonna, che si è conservata sino a' nostri giorni, i cui bassirilievi rappresentano le imprese della guerra dacica.

Tanto in Roma che nella Grecia, il *mercato*, oggetto di mera utilità, si andò contornando di fabbricati a seconda dei bisogni degli abitanti e del commercio, ed a poco a poco il lusso e la magnificenza vi s'introdussero a segno, che si distinsero coi nomi degli oggetti, che vi si vendevano, que' luoghi ch'erano stati formati pei semplici bisogni della vita.

Perciò *forum boarium* era detto quello, in cui si vendevano bestiami; *forum cupedinis* quello de' commestibili e delle vivande. I legumi si vendevano nel *forum olitorium*; il pesce nel *forum piscarium*; le granaglie ed il pane nel *forum pistorium*; i majali nel *forum suarium*.

Questa breve ed incompleta nozione de'*mercati* greci e romani sotto la denominazione di *agora* e di *forum*, fa conoscere abbastanza la differenza degli stabilimenti antichi di questo genere da quelli che i tempi e le costumanze moderne hanno prodotto, per cui torna inutile od almeno poco necessario alla critica l'addurne le ragioni. Una considerazione sola può, a parer nostro, spiegarle.

Non bisogna rappresentarsi la maggior parte delle città antiche coll'aspetto interno delle città moderne, sotto i cambiamenti introdottisi ne' costumi e soprattutto dopo l'abolizione del servaggio. Non vi sono a' dì nostri città, le quali, salvo alcuni rioni od alcune contrade, non abbiano, per così dire, altrettante botteghe quanto sono le case. Il commercio al minuto forma al presente la risorsa della maggior parte delle popolazioni. Non vi sono più quelle famiglie di grandi e doviziosi che facevano fabbricare dagli schiavi tutto quanto era necessario al loro consumo ed ai loro interessi, e intorno ai quali stipavasi una folla immensa di liberti o di clienti.

Allora in quasi tutte le città il commercio al minuto, invece di essere suddiviso, ed alle mani di tutti, concentravasi nei *mercati* pubblici. Questo punto centrale del commercio e dei negozj doveva riunire una gran moltitudine: quindi i portici per le mercanzie, pei mercanti ed i compratori, pei tribunali, i banchieri ecc.; quindi spaziosi e grandi monumenti favorevoli all'architettura, che nessuna necessità consente oggi di rinnovare.

Allorchè le antiche città si andavano ampliando, ed accrescendo la popolazione, gli *agora*, i *fori* o *mercati* si moltiplicavano anch'essi. Nelle città moderne, coll'incremento della popolazione, veggiamo moltiplicarsi le botteghe, di maniera che possono riguardarsi in certa guisa, come vasti *mercati*: lo che non impedisce per altro che, per alcune necessità della vita, e soprattutto per le derrate ed i bisogni giornalieri, non vengano stabiliti de' pubblici *mercati*.

§ III. *Del mercato pubblico nelle città moderne* — Sebbene i costumi moderni non abbiano dato luogo a stabilimenti simili alle grandiose costruzioni dei Greci e dei Romani, tuttavia alcune rimembranze e tradizioni della loro esistenza dovettero conservarsi nell'Italia moderna; e parecchie delle sue città mostrano anche al presente de' vestigi abbastanza riconoscibili.

Per esempio la gran piazza della città di Siena è quella che più d'ogni altra può dare un'idea de' *mercati* antichi tanto rispetto alla forma, quanto rispetto alla sua estensione ed accessorj. Essa ha 338 metri di circuito. Tutto il recinto è contornato da botteghe e da fabbricati antichi, con piccole colonne disposte regolarmente. Il pontefice Pio II avea progettato di ricostruirvi un gran porticato. Il palazzo comunale guarda su questa piazza, che serve ancora, secondo l'uso del gran *foro* antico di Roma agli spettacoli, alle lotte ed alle corse di cavalli.

Un'imitazione dell'antico trovasi pure a Firenze, in quel bel portico a colonne che si chiama *loggia di mercato vecchio*. Questo *mercato* fu costrnito nel 1548 da Cosimo I granduca, pel traffico de' negozianti di seta che vi hanno in giro i loro fondachi.

Sonovi poche città in Italia, le quali contino qualche *mercato*, o qualche parte di *mercato* pubblico, che abbia una rassomiglianza cogli antichi *fori*. Bergamo ha un bellissimo *mercato* circondato da portici. Quest'accompagnamento invero si rende meno notevole in certe città, dove tutte le contrade offrono una serie di portici fabbricati dinanzi all'ingresso delle case.

Quindi non fa caso il ritrovare in Bologna ed a Torino i grandi *mercati* contornati da portici.

La città di Arezzo ha un porticato costrutto dal Vasari, denominato *Portico de' Mercanti*. È una serie di 20 arcate formanti passeggio continuato, con botteghe, e scale che conducono al piano superiore.

Alla piazza pubblica di Rimini fa capo un *mercato* da pesci, lungo $38^{m},2$, largo $15^{m},4$; con un porticato di nove arcate a ciaschedun lato.

Sarebbe facile il dimostrare anche in parecchie città della Francia, e nella stessa Parigi alcune tracce dell'antica costruzione de' *mercati* pubblici nei così detti *Piliers des Halles*. Però da molto tempo il *mercato*, in quanto distinguesi dalle piazze o dai magazzini delle merci all'ingrosso, trovasi ridotto ad un sito all'aria aperta, dove si espongono in vendita le derrate ed i commestibili. Questa sorta di *mercato* nelle piccole città occupa la piazza pubblica e d'or-

dinario quella del palazzo del comune o della cattedrale. Nelle città più popolose, i *mercati*, essendo in maggior numero, occuparono altri luoghi consimili, ove talvolta s'innalzano baracche e tettoje posticcie.

Tali erano, non sono molt'anni, in Parigi la condizione e la posizione di tutti i *mercati* di detta città, quando in fine si formò ed eseguì il progetto di costruire dei *mercati* coperti e spaziosi tanto sulle piazze stesse che occupavano, quanto in altre situazioni rese opportune da demolizioni. Questa capitale può essere al presente considerata come una di quella che ha veri *mercati* pubblici.

Il più vasto, il più solido ed il più comodo di tutti è il *mercato* di san Germano. La sua pianta presenta un paralellogrammo rettangolare lungo met. 90, largo met. 73. Tutte le facciate interne ed esterne di questo gran corpo di fabbricato sono traforate da arcate uniformi. Sotto le spaziose gallerie che formano questo quadrato, quattrocento botteghe di mercanti sono disposte in quattro file, e lasciano da per tutto una circolazione libera e comoda. Queste gallerie sono coperte da semplici armature, senza impalcato. I tetti sono a due acque, ma le loro pendenze non si uniscono a comignolo: lasciano fra loro un intervallo molto largo, il quale è ricoperto anch'esso da un piccol tetto continuato, un po' più alto, e sorretto da due travettini a perpendicolo di ciascun cavalletto. Così l'aria si rinnova di continuo in questa parte superiore. Il cortile del *mercato* è lungo metri 58,5, largo metri 42,9 con una fontana nel mezzo.

Dopo il *mercato* di San-Germano, merita di essere ricordato per la sua importanza e grandezza quello di San Martino. Esso presenta, nella riunione de'suoi due corpi di porticato, un paralellogrammo di met 97,5 per met. 58,5. La distribuzione del mezzo delle gallerie è indicata da sedici pilastri che sostengono la travatura su cui poggia il tetto. La travata di mezzo, più alta di quelle dei lati e delle estremità, favorisce l'introduzione della luce, e la circolazione dell'aria nell'interno. Una zampillante fontana sorge nel mezzo del vasto cortile del *mercato*, ed è ornata d'un gruppo di putti in bronzo.

Secondo il progetto, condotto omai al suo termine, di costruire nuovi *mercati* nei diversi quartieri di Parigi, e di trasportare in recinti comodi tutti quelli che si tenevano un tempo sulle piazze o nelle contrade, sonosi messe a profitto diverse aree di chiese demolite nella vicinanza de'luoghi occupati da pubblici venditoj. Perciò il mercato de'pollami, che si teneva un tempo allo scoperto sulla ripa degli Agostiniani, è ora rinchiuso in un recinto costrutto sul terreno della chiesa del convento dei detti Agostiniani. Lo stesso fecesi dell'area della chiesa e del convento de'Carmelitani pel *mercato* della piazza Maubert, e del sito del monastero delle figlie di san Gervaso per quello dei *Blancs-Manteaux*.

Si potrebbero inoltre citare parecchi altri nuovi stabilimenti di *mercati* un tempo a cielo scoperto, e presentemente costrutti su disegni regolari e con leggiere costruzioni in legname in varj quartieri di Parigi. Questa città può attualmente vantarsi di essere la sola che goda di un ben inteso sistema di *mercati* pubblici.

Noi però non abbiamo considerate tutte queste nuove costruzioni se non dal lato di una buona polizia, della comodità, della salubrità e dei vantaggi che ne ritraggono i quartieri di quest'immensa città; sembrandoci inutile il dare nozioni e descrizioni più estese, stantechè per lo scopo principale del presente dizionario, questi stabilimenti non presentan nulla di ragguardevole in sè stessi sia per rapporto all'arte e all'invenzione, sia per rispetto all'abbellimento che ne avrebbe potuto ricevere la città, se fossero stati disposti in modo da offrir de' punti di vista piacevoli, secondo la loro posizione, ed il gusto che doveva presiedere alla varietà delle loro prospettive.

* Milano tiene i suoi *mercati* sulle pubbliche piazze e nelle vie, all'aperto, con incomodo gravissimo dei suoi cittadini. Più volte fu pensiero di provvedimenti, ma senza alcun esito. Basti il dire che il romoroso *mercato* dei grani si tiene nel cortile del palazzo civico, contornato dagli ufficj ove risiedono le principali magistrature, e la stessa rappresentanza Municipale.

MERCIER (LE) — S'ignora la data della nascita di questo architetto, nè altro sappiamo intorno alla sua persona se non che nacque a Pontoise verso la fine del secolo decimosesto, e che morì povero in Parigi nel 1660.

Sembra che *Mercier* abbia dimorato lungo tempo in Italia, ove collo studio de' monumenti antichi apprese i principj del buon gusto in fatto d'architettura. Nel 1607 era in Roma, come rilevasi da una stampa ivi da lui incisa, la quale rappresenta il modello fatto da Michelangelo della chiesa di san Giovanni de' fiorentini. Nel 1620, durante il suo soggiorno in quella metropoli, incise pure il catafalco di Enrico III, di cui aveva eseguito il disegno. Questa composizione architettonica presenta un ordine dorico senza base.

Mercier, di ritorno a Parigi, trovò un protettore illuminato e potente nella persona del cardinale di Richelieu, il quale, per quanto pare, gli commise l'esecuzione di due grandi edificj.

Il primo, cominciato nel 1629, fu il palazzo del cardinale, denominato dal suo nome, palazzo Richelieu, indi d'Orléans, ed in seguito *Palazzo reale*, allorchè, dopo la donazione fattane dal cardinale al re, la reggente Anna d'Austria ed il re suo figlio vi fissarono la loro dimora, abbandonando il Louvre. Gl'innumerevoli cambiamenti cui soggiacque d'allora in poi questo palazzo, hanno talmente svisata l'opera di *Mercier*, che appena ne rimane qualche traccia, in certe prore di vascelli scolpite in rilievo con ancore ed altri attrezzi marittimi. Questi simboli, che

vennero del pari introdotti nel castello di Richelieu nel Poitou, alludevano alla carica di soprintendente della marina e del commercio, di cui era investito il Ministro.

Il secondo monumento, che il cardinale di Richelieu aveva affidato nel tempo stesso a *Mercier*, era quello della Sorbona, di cui la prima pietra fu posta nel 1629. Fino a quell'epoca il collegio e la chiesa della Sorbona non andavano debitrici della loro rinomanza che alle scuole ivi fondate già da tempo da Roberto Sorbon, che diede il suo nome a tutto lo stabilimento. Il cardinale di Richelieu lo volle rendere un monumento ragguardevole d'architettura. L'insieme di questo grandioso edificio, secondo il disegno di *Mercier*, componevasi dunque, come tuttora si vede, di due parti distinte, ma unite fra loro, il fabbricato cioè delle scuole e la chiesa, la cui facciata ed ingresso principale guardano la piazza chiamata dal nome dello stabilimento stesso.

Il corpo di fabbricato destinato alle scuole consiste in un vasto e bel cortile più lungo che largo, di buona e solida costruzione, ma senza lusso di decorazione, senza ricercatezza di ordini. L'unico ornamento è la cupola della chiesa, la quale s'innalza ad una delle estremità dell'edificio sovra un piano elevato mediante una gradinata di parecchi gradini, in capo alla quale si affaccia il secondo ingresso della chiesa nella parte laterale che si congiunge colle dette scuole. Una facciata a sei colonne isolate e corintie, sormontate da un frontone, ne annunzia l'ingresso, e nell'ordinanza di questo peristilio notasi una disposizione d'intercolonnj ineguali, i quali si vanno ristringendo verso gli angoli. È chiaro che una tale ineguaglianza è stata praticata per dare un punto di resistenza alla spinta delle chiavi delle piattebande, come altresì allo sforzo delle rampe del frontone ed a quello della piccola vôlta che cuopre il portico. Non ostante la mancanza di regolarità e l'abuso d'agguagliare le fascie dell'architrave, onde ampliare lo spazio per la inscrizione, bisogna confessare che questa architettura produce un bellissimo effetto accresciuto dalla sua elevazione dal suolo.

La facciata della chiesa dalla parte della piazza appartiene al genere de' frontispizj a intarsiatura, vale a dire di quelli in cui trovasi minor quantità di bizzarrie. L'estremo della cupola, di forma ragionevole con bella curva, se non presenta nulla di particolare all'ammirazione, non può certo dar luogo ad alcuna critica per parte del gusto.

Ma l'interno della chiesa è senza dubbio la parte più commendevole di questo monumento. Non ve ne ha in Parigi alcun'altra, fra tutte quelle che sono costruite secondo il sistema moderno di arcate e piedritti, che le possa stare a petto per la eleganza e la simmetria della disposizione, per l'accordo ed unità dell'ordinanza, e pel gusto della decorazione. Nessun'altra presenta in questo genere minori abusi, minori licenze e risalti; nessuno insomma venne eseguita con altrettanta correzione e purezza. Quest'opera è indubitatamente quella che assicura a *Mercier* un posto distintissimo fra gli architetti del secolo decimosettimo.

Egli ebbe pur anche il vanto di contribuire per primo all'ampliamento della corte del Louvre, la quale, come abbiamo veduto all'articolo di *Pietro Lescot*, non doveva avere, secondo il primo progetto, che un quarto della superficie ch'essa occupa di presente. Formatosi il piano d'ingrandirla, venne affidata a *Mercier* la direzione dell'impresa. Egli si attenne ai disegni di Lescot nel pianterreno, nel primo piano e nell'attico, ed in tutta la disposizione generale per la parte inferiore del padiglione denominato dell'*Orologio* o delle *Cariatidi*. Dovevasi ripetere questo padiglione anche nel mezzo de' quattro lati del quadrato, come ve n'erano gli angoli. Era questa una reminiscenza delle alte torri e dei belvedere de' castelli gotici.

Per secondare quest'uso, *Mercier* sovrappose alla massa inferiore del suo padiglione una specie di cupola, la cui elevazione venne decorata da otto figure di cariatidi accoppiate a due a due, le quali fanno le veci di colonne addossate ed appaiate. Queste cariatidi sono pregevol lavoro del Sarrazin. Quanto alla parte dell'architetto in questo acconciamento, essa può venire censurata per l'abuso dei frontoni concentrici, i quali, oltre al difetto elementare di un tale impiego, tendono a diminuire l'effetto della composizione. Ciò che merita elogio si è l'ottima disposizione del vestibolo, il quale, sotto questo stesso padiglione, forma uno degl'ingressi al cortile del Louvre, e fa ricorrere al pensiero il bel portico d'ingresso del palazzo Farnese in Roma. *Mercier* ornò il suo di due file di colonne joniche accoppiate che reggono i pennacchi delle volte di pietra di cui sono coperti i tre passaggi del vestibolo.

Mercier ebbe parte grandissima in tutte le intraprese del suo secolo. Allorchè Francesco Mansart, per la mutazione de' suoi progetti e l'instabilità del suo carattere, perdette la confidenza d'Anna d'Austria in occasione della erezione dell'edificio della *Val-de-Grâce*, il quale non era ancora all'altezza di 10 piedi sopra terra, troviamo che *Mercier*, divenuto suo successore, fabbricò la chiesa tanto internamente che all'esterno fino all'altezza della cornice della grande pilastrata: nella qual opera è da ammirarsi una grande purezza d'esecuzione, e quella correzione nell'apparecchio, che formano il carattere principale di tutte le sue opere.

Ebbe pur anche l'incarico di condurre a compimento la chiesa de' Preti dell'Oratorio, nella contrada Sant'Onorato, incominciata da Métézeau. Costretto a terminare una costruzione, di cui egli non avea dato il disegno, e che, a dir vero, non sembra sia stato felicemente concepito, si diede la cura di correggerne i difetti, ed allungò la chiesa di tutta la parte circolare, che le serve di coro. Osservansi per altro, nel-

la disposizione generale dell'interno, non poche irregolarità di dettagli, le quali non sono, a quanto pare, da attribuirsi al nostro architetto, il quale si mostrò nelle altre sue opere, fedele osservatore d'un' esatta distribuzione delle parti costituenti gli ordini.

L'ultima delle opere grandiose da *Mercier* eseguite in Parigi si fu la chiesa di san Rocco, nella via sant'Onorato. Egli ne cominciò la costruzione nel 1653. A dir vero, la pianta e l'alzato di questa chiesa, che è per altro una delle più eleganti di Parigi, nulla presentano di ragguardevole nè pel concetto generale, nè pel carattere dell'architettura, nè per lo stile proprio dell'architetto. È dessa una ripetizione di molte altre chiese, le quali non offrono più che piccolissime dissomiglianze fra loro, dacchè il bisogno della costruzione delle vôlte in pietra di taglio ha di necessità introdotta la pratica, per sua natura uniforme, delle arcate e de' piedritti ornati di pilastri.

A fine di poter ben valutare il merito di *Mercier* in una impresa nella quale l'originalità non ebbe campo di segnalarsi, sarebbe stato necessario ch'egli avesse avuta la fortuna di ultimare l'insieme e di compiere i dettagli non meno che la loro esecuzione. Ma la morte lo colse quando appena egli aveva terminato il coro ed una parte della navata.

Sebbene non abbiansi positive nozioni intorno alle circostanze particolari della vita di questo architetto, accenneremo però, all'appoggio di alcuni biografi, che, per rimunerarlo de' suoi lavori, il cardinale Richelieu gli fece ottenere la carica di primo architetto del re; e che in virtù di questa sua qualificazione egli ebbe ad eseguire, nel cortile del Louvre, le opere che abbiamo di sopra indicate. Ed è probabile, che per siffatto titolo egli abbia del pari dato principio ai lavori interni della grande galleria che congiunge il palazzo del Louvre con quello delle Tuilerie. Questa galleria richiedeva, nell'insieme particolarmente della vôlta, una decorazione meglio ordinata. *Mercier* fece un progetto che non venne adottato; gli scompartimenti da lui immaginati, per contenere i dipinti che doveva eseguirvi il Poussin, non furono aggraditi. Il Poussin li fece levar via, sostituendovene altri che non ebbero una sorte migliore.

Vengono attribuite a *Mercier* varie altre opere, pochissimo conosciute, essendo state eseguite lontano dalla capitale, unico centro de' grandi lavori e soprattutto delle grandi riputazioni. Fra queste opere poco rinomate annoverasi la facciata della chiesa di Ruel, e di quella di Bagnolet, come pure dell'Annunziata a Tours, della chiesa parrocchiale e del castello di Richelieu.

MERLATURA — (Merlon-Chartenzeile) — La parte superiore delle muraglie, non continuata, ma interrotta con egual distanza: facevasi per lo più dagli antichi sulle mura delle città, delle torri e de' palazzi, per ornamento e per fortificazione.

MERLI — (Crenaux-Zinne, Schieszscharte) — Ornamenti delle muraglie, che a una figura quadrata di muro, posto per termine del medesimo. Sui muri dei castelli fortificati servivano per vedere al di fuori e per tirare sul nemico senz' essere veduti.

MERLIANO (Giovanni da nola) — Nacque nel 1478 e morì nel 1559. Era figlio di un negoziante, ma non piacendogli la mercatura, si diede allo studio del disegno, e si acconciò come allievo con *Agnello Fiore*, scultore ed architetto napoletano. Cresciuto nel *Merliano* il desiderio di apprendere e di riuscire in quelle due arti si recò a Roma per avere migliori maestri, e più eccellenti modelli.

Di ritorno a Napoli, si applicò senza tregua ai lavori di sculture, e si acquistò una tale rinomanza, che oscurò quella di tutti gli altri scultori suoi contemporanei che trovavansi in quella città. Le chiese principali di Napoli sono ornate di opere del suo scalpello. Si lodano soprattutto i suoi mausolei di Andrea Bonifacio nella chiesa di san Severino, e del vicerè Pietro di Toledo nel coro di san Giacomo degli spagnuoli.

Giovanni da Nola architettò la chiesa di s. Giorgio de' genovesi, e di s. Giacomo degli spagnuoli. Ridusse il *Castello Capuano* a residenza d'un tribunale, facendovi sale immense, le quali sembrano ancor piccole per la grande affluenza delle persone che hanno cause o negozj.

Egli ebbe parte nella direzione delle feste date a Carlo V, quando ritornò trionfante dalla spedizione di Tunisi. Sulla piazza della porta di Capua venne eretto un arco trionfale a tre arcate nel dinanzi e con una ai lati, ornati di colonne corintie, e ricco di pitture e sculture allusive alle imprese dell'imperatore.

Il nostro architetto diede pure i disegni del palazzo del principe di *San Severo* e del duca *della Torre*, i quali sono bei monumenti di architettura, per felice disposizione ed ottimo gusto.

Egli aveva ornata la punta del molo a Napoli di una fontana ov'erano rappresentati i quattro fiumi principali del mondo. Le dette figure sono state in seguito trasportate in Ispagna dal vicerè don Pietro Antonio d'Aragona.

Giovanni da Nola fu incaricato di soprantendere all'abbellimento di Napoli, e fece la magnifica apertura e l'allineamento della gran contrada di Toledo, che avrebbe potuto arrivare al palazzo reale. Onorato e stimato da tutti, tanto pel suo ingegno, che per le sue qualità morali, egli compì tranquillamente la sua mortale carriera, e cessò di vivere nell'età di 81 anno.

MESAULO — Presso i Greci ed i Romani era, secondo Vitruvio, un piccolo cortile posto in mezzo a due case, o a due ale di edificio, che serviva come oggidì a dar lume alle camere e sfogo alle abitazioni,

* MESCHINO — Dicesi d'ordinario un disegno, se è di piccole e strette forme; dicesi pure *meschina* la scelta, se di subbietti vili, la composizione se non dispiega tutte le ricchezze del subbietto o dell' argomento; la esecuzione, se è timida e secca; *meschino* lo stile, se è timido, freddo, leccato; il genere, se è

piccolo in sè stesso, e non ingrandito dalla bellezza e nobiltà dell'esecuzione. — BOS.

* MESCHITA — V. Moschea.

MESTICA — (Impression-Grund) — Composto di diverse terre e colori macinati con olio di noce e di lino; serve per dare alle tele o tavole che si vogliono dipingere; e dicesi anche dagli artefici *Imprimatura*.

Si dà sempre un'imprimitura, cioè una prima preparazione di colore, ai legnami che servono alla impiallaciatura degli appartenenti, e spesso ancora al rovescio dell'intavolate per preservarlo dalla umidità.

Sonovi pochi materiali a cui non diasi la *mestica*. Il legname da costruzione esposto all'aria od all'azione dell'umido ne' ponti, le barre di ferro, i lattoni di latta ricevono tutti un'imprimitura per resistere all'umidità, che pregiudica ai legnami, fa ossidare i metalli e li consuma colla ruggine.

MESTICARE — Dar la mestica alle tele o tavole per potervi poi sopra dipingere.

* MESTICATO — Da Mesticare, che ha avuta la mastica. — BALD.

* MESTIERE — Arte meccanica e manuale. Il meccanismo delle arti liberali richiede talento, e si unisce colla facoltà di ben immaginare e ben disegnare, di aggruppare, di colorire; nè può stare senza lo studio della bellezza e della espressione. Non possono adunque confondersi quelle arti in mestieri, benchè esigano opera manuale. Guai a quello che le esercita puramente come *mestieri* — BOSS.

META — (Borne de cirque) — Termine collocato nel circolo per indicare il punto a cui giugnere dovevano le corse de' cavalli o de' carri. Veggansi su varj antichi monumenti. Una volta erano di legno. Claudio le fece marmoree e dorate.

METAGENE, figlio di Ctesifonte, cretese di nascita, successe a suo padre nella costruzione del famoso tempio di Efeso, e pare ne creditasse tutto l'ingegno sì nell'architettura che nella meccanica.

All'articolo Ctesifonte abbiamo rimandato il lettore alla voce *Metagene* per ivi riunire le due menzioni che fa Vitruvio dei mezzi meccanici impiegati dal padre e dal figlio per trasportare dalle cave ove si lavoravano i massi enormi di marmo che dovevano servire alla costruzione del tempio di Efeso.

» Non sarà male a proposito l'esporre una invenzione ingegnosa di Ctesifonte. Volendo egli trasportare dalle petraje gli scapi delle colonne al tempio di Diana in Efeso, e per la grandezza de' pesi e per la campestre mollezza delle vie non affidandosi ai carri, affinchè non fossero ingojate le ruote, tentò di fare così. Connesse ed incastrò quattro scapi di legno grossi ognuno quattro dita, due frapposti traversalmente ai due altri, lunghi quanto era la lunghezza degli scapi delle colonne, e nelle teste degli scapi impiombò due perni di ferro a guisa di biette, e infisse le armille ne' legni per cerchiare i perni; inoltre rinforzò le teste con boccole d'elce. Con ciò i perni rinserrati dalle armille ebbero talmente libero il giro che quando i buoi attaccati tiravano, gli scapi movendosi nei perni e nelle armille perpetuamente volveansi.

» Avendo adunque così trasportati tutti gli scapi ed urgendo il trasporto degli epistilii, Metagene figlinolo di Ctesifonte applicò la regola usata per la traslazione degli scapi alla condotta degli epistilii. Onde fece certe ruote di 12 piedi all'incirca, e collo stesso metodo serrò le teste degli epistilii in mezzo alle ruote con perni ed armille. Così tirati i trienti da' buoi, i perni serrati dalle armille volgeano le ruote; gli epistilii poi a guisa di assi investiti dalle ruote, collo stesso andamento degli scapi, senza indugio arrivarono all'opera. Un esempio di questo si avrà dal modo con cui i cilindri pianavano le ambulazioni nelle palestre. Nè ciò si sarebbe potuto fare, se prima non ci fosse stata la vicinanza: poichè dalle petraje al tempio non v'ha più di otto mila piedi: nè alcun clivo, ma perpetua campagna » (*Vitruvio lib. X, cap. VI*).

Da un altro passo di Vitruvio rilevasi, che *Metagene* aveva pubblicata un'opera sulla disposizione jonica del tempio di Efeso (*Vitruvio lib. VII, prefazione*).

Intorno a questo gran monumento si occupò, nel secolo scorso, il marchese Poleni, il quale in una dissertazione, che trovasi nel tomo I delle Memorie dell'*Accademia di Cortona*, ha tentato di offerire in disegno, la pianta, la disposizione e l'alzato del tempio di Efeso col soccorso degli antichi scrittori. Ma al tempo di quel rinomato antiquario non si avevano, sulla disposizione dei tempj antichi, tutte quella cognizioni, di cui andiamo debitori alle ricerche dei moderni viaggiatori intorno a questa materia più feconda di varietà che per avventura non credesi. Noi siamo d'avviso che vi sarebbe mezzo di riordinare in un insieme migliore tutte le parti del più famoso tempio dell'Asia, prevalendosi delle notizie che si trovano in Plinio: ma una tale digressione mal converrebbe alla natura di un semplice dizionario.

METAGENE (di Xipeto) — Plutarco, indicando con questo nome l'architetto che lavorò nel tempio di Eleusi, mostra chiaramente ch'esso è diverso da *Metagene* di Creta, figlio di Ctesifonte, e ch'ebbe i natali in quell'isola.

Secondo Strabone e Vitruvio, il primo architetto del tempio di Eleusi fu Ittino. Sembra però, che nell'esecuzione di questo immenso edificio, come accade sempre nelle grandi intraprese, siensi succeduti molti architetti in epoche diverse. Onde non è difficile il conciliare il racconto di Vitruvio e di Strabone con quello di Plutarco, il quale riguarda Corebo come primo architetto di quel tempio, *Metagene di Xipeto* secondo, e terzo Zenocle. Vitruvio vuole che Ittino edificasse la cella, e che Filone innalzasse il peristilio a colonne del frontispizio del tempio. Strabone non fa menzione che di Ittino. Ora è chiaro che Vitruvio non parla che della parte esterna del tempio, vale a dire della *cella* e del suo peristilio dorico di,

prospetto. Plutarco, al contrario, limita il suo racconto alla costruzione interna. Fu Corebo, egli dice, che innalzò le colonne, collocandovi gli architravi, su cui *Metagene* eresse il fregio ed il second'ordine di colonne (ciò non può riguardare che l'interno del naos). In fine Zenocle vi costrusse nel tetto il così detto *opaion*.

Ecco il solo cenno che troviamo sul conto di *Metagene di Xipeto*, il quale non ebbe altra parte in questa grand'opera, che la costruzione della seconda fila di colonne, la quale, alla foggia de' tempj ipetri, regnava del pari al di sopra del primo ordine. Un esempio di questo genere di disposizione esiste tuttora nell'interno del *naos* del gran tempio di Pesto.

METALLICO — (Métallique-Metallisch) — *Di metallo*, che attiene *a metallo*. Dicesi non di un'opera, la quale forma un corpo solido di metallo, come una statua, ma di un'opera la quale sia un composto di parti fatte con *metallo;* quindi si dirà *metallica* una costruzione di legname, la quale invece di travicelli di legno abbia delle barre di ferro o di bronzo.

METALLO — (Métal-Metall) — Viene dal greco *metallòn*, in latino *metallum*. Nome generico che si dà ad ogni sostanza minerale formatasi nelle viscere della terra, o che talvolta trovasi anche nella sua superficie, ed ha la proprietà di essere fusibile e malleabile.

I *metalli*, di cui servesi l'arte di edificare, sono il ferro, il rame ed il piombo, i quali dalla più remota antichità vennero adoperati per formare ramponi per tener collegate fra loro le pietre. La maggior parte de' ramponi degli antichi si facevano di rame; se ne facevano anche di ferro, il quale però va soggetto prontamente all'ossidazione, ed è perciò di più breve durata.

L'uso de' *metalli* nell'architettura risale a tempi antichissimi, nè sapremmo descrivere l'uso che se ne faceva, e che se ne fa tuttora, nelle aperture e nelle chiudende a cancelli.

Il ferro soprattutto serve a mille usi. Questo *metallo* è divenuto più comune presso i moderni di quello che fosse per avventura presso gli antichi, che per solito adoperavano di preferenza il rame.

Il *metallo*, di cui gli antichi facevano uso con grande profusione, era il rame ed il bronzo, e quest'ultimo lo adoperavano in moltissime opere di carpenteria, come abbiamo fatto vedere alla parola Bronzo.

Il piombo era dagli antichi adoperato per fermar ferri nelle muraglie od altro. I moderni lo impiegano sovente nelle coperture, ne' terrazzi o tetti di legname — V. Piombo.

METEZEAU (Clemente) — Nacque a Dreux verso la fine del decimosesto secolo. Il padre e l'avo di lui avevano esercitata l'architettura: L'uno fu architetto di Enrico IV; l'altro innalzò la grandiosa facciata della chiesa di Dreux.

Clemente di Metezeau fu ingegnere di Luigi XIII. Egli terminò, a quanto dicesi, quella parte della galleria del Louvre, la quale si estende dal palazzo sino alla prime porta del *quai*. L'architettura non manca di regolarità; ma la disposizione, divisa in due piani da un attico o mezzanino, non ha nè grandezza nè unità; ed invece di ricchezza può ritenersi una meschinità d'ornamenti l'impiego di quelle bozze vermicolate, e piuttosto incise che scolpite a piccoli ornati.

Nel 1612 *Metezeau* gittò le fondamenta della chiesa dell'Oratorio, contrada sant' Onorato. Diverse circostanze gl' impedirono di continuare l'esecuzione di questo edificio, che fu terminato da *le Mercier*.

Si ricordano, come opera di lui, parecchi castelli che più non esistono. Alcuni disegni che sonosi conservati dell'arco della porta sant'Antonio, demolito cinquant'anni sono, fanno testimonianza del non comune suo ingegno.

Rimane ancora di lui un palazzo, che, fabbricato sull'area destinata alla riunione del castello delle Tuilerie con quello del Louvre, verrà fra non molto probabilmente atterrato; ed è il palazzo Longueville. A malgrado degli usi diversi cui si fece servire, esso conserva tuttora l'antica sua denominazione. Vediamo con dispiacere che venga distrutto pel buon insieme della costruzione e pei particolari di buonissimo gusto.

Quando Maria de'Medici fece edificare il palazzo del Lussemburgo, *Metezeau* fece alcuni progetti, che per quanto si assicura non erano inferiori di merito a quelli che ebbero la fortuna di essere preferiti dalla regina.

Ma l'opera che diede in que' tempi maggior rinomanza al nostro architetto fu il disegno e la esecuzione della famosa diga della Rocchella, quando questa città sostenne l'assedio contro Luigi XIII nel 1627 e 1628.

Pompeo Targoni, ingegnere italiano, aveva eseguito con poco successo diversi progetti tendenti a tagliare ogni comunicazione fra quei della *Rocchella* e le flotte inglesi. Durante il blocco *Metezeau* aveva esternato che per impadronirsi della Rocchella, facea mestieri il rinnovare ciò che aveva fatto Alessandro per rendersi padrone di Tiro, cioè gettare una diga sul mare. Per lungo tempo egli non pensò che ai mezzi di mandare ad esecuzione la sua idea. Combinato il piano ed i mezzi, si recò alla Rocchella, e sottopose i suoi disegni e la maniera di eseguirli al Consiglio, da cui vennero unanimamente approvati.

Nel 30 novembre successivo fu dato principio alla diga, la quale avea 740 tese di lunghezza; da un lato ella partiva dall'avamporto al basso d'un pendio dominato dal forte *Luigi*, e terminava dall'altro lato al manico dei *Meuilles*.

Quindi per chiudere all'inimico il porto della Rocchella, si chiuse pur anche ai Rocchellesi la via del mare. Il re non tardò molto ad impadronirsi della piazza, la quale fece a lui resistenza un anno, due mesi e sedici giorni.

Sotto il ritratto di *Metezeau* vennero incisi i seguenti versi:

Haeretico palmam retulit Metezeus ab hoste,
Cum Rupellanas aggere cinxit aquas.
Dicitur Archimedes terram potuisse movere;
Æquora qui potuit sistere non minor est.

METOCHE — Vocabolo greco, adoperato da Vitruvio in un sol passo del libro III, cap. III, per indicare lo spazio vuoto che separa i dentelli in maniera che la faccia del dentello abbia in lunghezza la metà dell'altezza. *Intersectio quae graece* μετοχη *dicitur, sic est dividenda uti denticulus altitudinis suae dimidiam partem habeat in fronte.*

Si è creduto che *metoche* possa derivare dal verbo μετεχω il quale, significando *dividere con un altro*, indichi un'idea di divisione. Altri hanno rinvenuto in qualche codice μετατομε, che significherebbe *intersectio.*

Noi dubitiamo che nel surriferito passo di Vitruvio sia corso un errore per parte del copista; il qual passo potrebb'essere, a parer nostro, corretto in un modo più semplice e naturale osservando quello che dice l'autore alcune pagine avanti. Parlando delle metope del fregio dorico, e paragonando questi spazj od aperture, che in origine trovavansi fra i triglifi, o altrimenti le teste dei travi, agli spazj che separano i dentelli, egli dice in questi termini: si chiamano *metope* gl'intervalli che trovansi fra i dentelli, come quelli che sono fra i triglifi. *Utraque enim et inter denticulos, et inter triglyphos quae sunt intervalla* (lib. IV, cap. II).

Dietro ciò, non veggo alcuna difficoltà a cambiare la parola *metoche* in quella di *metope*, e ci fa meraviglia come una tale sostituzione non siasi affacciata ad alcuno dei traduttori.

METOPA — Vocabolo greco (μετοπη) adottato dai latini che dissero *metopa.*

La *metopa* in architettura, o per meglio dire nel fregio dell'ordine dorico, è quello spazio quadrato che sta fra due triglifi.

§ 1 *Origine delle metope.* Abbiamo in più luoghi fatto conoscere il sistema della costruzione in legno presso i Greci, non che la imitazione che l'arte ne fece negli edificj in pietra. Questa imitazione chiaramente rilevasi nell'ordine dorico, e soprattutto nel fregio.

L'origine delle *metope* ci si manifesta in modo evidente, e le prove storiche verrebbero in appoggio, se fosse necessario, di tale dimostrazione. Un passo di Euripide, già citato da Winckelmann nelle sue osservazioni sull'architettura degli antichi, prova o che al tempo di quel poeta usavasi ancora in alcuni edificj di lasciar vuoti gl'intervalli delle travi, o che, ligio alla pratica dei primi tempi, avea creduto di doverví conformare il suo racconto. In fatti nel momento in cui nella tragedia d'*Ifigenia in Tauride*, Oreste e Pilade consultano insieme sul modo di penetrare nell'interno del tempio di Diana, per involare il simulacro della dea, Pilade propone al suo amico di passare tra i triglifi, nello spazio vuoto, e di calare nel tempio (*Ifigenia in Tauride v.* 118) Dietro ciò possiam tenere per indubitato, che le *metope* nei tempj più antichi, come quelli di cui Euripide ci dà l'idea, esser dovevano aperte ed offrire per conseguenza, mediante la loro apertura, un mezzo di penetrare nell'interno del *naos.*

Noi non siamo d'avviso che un simile inconveniente abbia determinato gli architetti de' primi tempi a turare siffatte aperture. Abbiamo dimostrato in varj articoli che prima d'essere stata convertita in pietra, la costruzione in legno de' tempj avea già ricevuto più d'una specie di perfezionamento, per modo che il lavoro della pietra non fece che consolidare ed ampliare il suo modello.

Quando pertanto ci facciamo a considerare in questo modello lo stato che dovevano presentare e l'aspetto delle teste dei travi collocati sulla piana principale, e l'effetto degl'intervalli che li separavano, siamo costretti a riconoscere che il solo istinto della decorazione, avendo suggerita l'idea di nascondere con un ornamento le teste dei travi, doveva pur anche suggerire quella di turare con una lastra di pietra o con qualsiasi altro oggetto, le aperture tra i triglifi, ed in seguito di dipingervi od attaccarvi qualche ornamento. Or ecco l'origine non solo della *metopa* architettonica, ma ben anche della sua disposizione e de' suoi diversi abbellimenti.

§ 2 *Della disposizione delle metope.* La distribuzione delle *metope* nel fregio dorico è necessariamente sottoposta a quella dei triglifi, i quali, come vedremo al loro articolo, occupano, secondo l'ordinanza generale, certi posti determinati, come quelli, per esempio, che corrispondono al mezzo de' diametri d'ogni colonna. Perciò la disposizione picnostila delle colonne è la più favorevole alla disposizione delle *metope.* L'ordine dorico greco volendo che la larghezza del diametro inferiore della colonna pareggi quella dell' intercolonnio, o poco più, il fregio può essere diviso in ispazj perfettamente uguali. Cadendo un triglifo nel mezzo d'ogni colonna e nel mezzo d'ogni intercolonnio, la *metopa* vi occupa costantemente uno spazio, che comprende una parte del diametro ed una parte dell'intercolonnio.

Il solo cambiamento nella disposizione secondo questo metodo, deriva dall'uso, generale presso i Greci, di porre un triglifo all'angolo dell'architrave. Per nascondere agli occhi la piccola irregolarità della mancanza di appiombo del triglifo d'angolo sul centro della sua colonna, e l'ineguaglianza della *metopa* che ne doveva risultare, si andava esaurendo a poco a poco, mediante uno spazio progressivamente più largo, una tale differenza; di maniera che il triglifo dinanzi a quello dell'angolo non rispondesse più esattamente al mezzo dell'intercolonnio. Facevasi dunque un po' più larga delle altre la *metopa* che dovea precedere il triglifo angolare; op-

pure, secondo le parole di Vitruvio, si ristringevano gl'intercolonnj angolari alla sola larghezza d'un semitriglifo.

Queste piccole ineguaglianze si scorgono appena ne' monumenti, come lo prova la quantità considerevole di tempj dorici greci che sono sino a noi pervenuti. Dietro ciò difficilmente comprendesi come gli stessi architetti antichi, secondochè riferisce Vitruvio, siensi data tanta pena, onde impedire una sì leggiera ineguaglianza nello spazio e nella disposizione delle *metope*.

E mal comprendesi ancora, come Vitruvio abbia potuto dire, che per evitare il difetto o di estensione nella *metopa*, o di restringimento nell'intercolonnio dell'angolo, gli antichi siensi astenuti dall'applicare ai tempj l'ordine dorico. *Quapropter antiqui evitare visi sunt in aedibus sacris doricae symmetriae rationem* (lib. IV, cap. 3). Bisogna dire che Vitruvio ignorasse la quantità innumerevole de' tempj dorici nella Grecia, che al suo tempo doveva essere assai più considerevole che nol sono al presente le loro ruine: oppure convien credere, che per architetti antichi intendesse parlare de' soli architetti Romani suoi predecessori.

Sembra in fatti che su questo punto egli abbia seguite le traccie e usanze de' tempj romani, in cui l'architettura avea più o meno rinunciato alla semplicità del tipo greco. Egli prescrive di collocare una mezza *metopa* agli angoli, metodo seguito dai moderni. Perciò la disposizione delle *metope* deve seguire, secondo lui, la varietà delle disposizioni delle colonne, e degli spazj degl'intercolonnj. Per es., siccome l'intercolonnio di mezzo del tempio esastilo deve avere in larghezza il doppio degli altri, così egli vi colloca tre triglifi e quattro *metope*; la stessa disposizione ha luogo nel tetrastilo.

Da ciò deve conchiudersi che la bella disposizione delle *metope* essendo quella che si avvicina di più alla ragione fondamentale della loro origine, deve esigere dall'architetto dei disegni che permettano di conformarsi alla regolarità primitiva del fregio dorico. In mancanza de' quali sarà da seguirsi l'esempio dato da Tarchesio Pitea e da Ermogene, i quali, per iscansare le difficoltà nell'uso delle *metope* al dorico, rinunziarono a quest'ordine nella costruzione di molti tempj.

§ III. *Dell'ornato delle metope.* — Lo spazio intermedio fra i triglifi offre naturalmente, come l'abbiamo già detto, un campo favorevole agli ornati della scultura.

Negli edificj di poca estensione, il campo delle *metope* non poteva consentire altri oggetti di decorazione tranne quelli che dipendono dai simboli o dal carattere della scrittura allegorica. Patere, strumenti di sagrificj, corone, rami d'olivo o di palma ed altri oggetti di simil natura, riempiono, secondo il carattere o la destinazione del fabbricato, un fondo che può rimaner liscio, o ricevere ornamenti a piacere.

La maniera per altro più interessante e più ricca di decorare i campi delle *metope*, fu quella senza dubbio adottata ne' tempi di Teseo e di Minerva in Atene, le cui rovine ci hanno conservato de' magnifici modelli. Le *metope* di questi due tempj sono occupate da gruppi di figure d'un basso-rilievo molto sporgente, le quali rappresentano nel maggior numero una lotta fra due combattenti, non permettendo lo spazio che due soli personaggi.

I soggetti delle *metope* del tempio di Minerva superano quelli del tempio di Teseo, tanto per la dimensione che per l'arditezza d'esecuzione e la varietà delle composizioni. Una parte di queste *metope* è stata trasportata in Inghilterra, e conservasi nel museo britannico di Londra. A vederle nel luogo ove sono, vale a dire ad una piccola distanza dallo spettatore, si rimane maravigliati della somma sporgenza, essendo tale che parecchie figure sembrano come staccate dal piano, ed hanno quasi tutte alcune parti così sbalzate, che pajono gruppi isolati.

Alcuni critici sono d'avviso che una tale sporgenza non potesse far buon effetto. Tuttavia collocando col pensiero quei gruppi al punto di distanza dove vedevansi le *metope*, ed ammettendo (come è stato verificato) che il loro fondo fosse stato tenuto sul vivo della faccia dell'architrave, è facile comprendere che tali sculture non uscivano in fuori quel tanto che si credeva. D'altronde esse erano situate immediatamente sotto lo sporto dei mutuli e delle cornici. Un gran numero di queste *metope* dovevano figurare e per conseguenza accordarsi coll'effetto delle sculture dei frontoni, in cui vi erano statue di tutto rilievo.

Un'altra considerazione relativa al carattere dell'ordine dorico, alla posizione elevata donde il monumento dominava sulla città, persuade che il partito di questa scultura non venne adottato da Fidia senza buone ragioni.

In generale lo stile di questi gruppi, che rappresentano per la maggior parte i combattimenti degli Ateniesi contro i Centauri, è semplice e ad un tempo grandioso. Il disegno è sovente ardito e poco dettagliato. Le forme sono delineate con franchezza, e talvolta con una certa rozzezza che può suggerire l'effetto ch'era d'uopo produrre ad una tale distanza. Egli è tuttavia, o sembra molto probabile, ch'esse sieno state sbozzate, lavorate e più o meno condotte a termine nell'officina. Lo che si deduce dalla maniera con cui i pezzi di marmo, su cui sono scolpite, vennero inchiavati nella costruzione generale: si è scoperto che ciascuno di questi pezzi di marmo, a cui i gruppi sono aderenti, entrava in un incastro destinato a riceverlo. Queste cure sono state probabilmente usate ad oggetto di facilitare il collocamento di ciascun pezzo dopo di essere stato terminato. A questo medesimo processo dobbiamo la facilità con cui sono state rimosse e tolte via dal cornicione, più o meno ruinato, le *metope* che si veggono in Londra.

Il genere d'alto rilievo delle figure, incavate, staccate e isolate dal fondo, in molte loro parti, mostra evidentemente che un simile lavoro non può essere eseguito sopra luogo senza gran perditempo e pene infinite. Era necessario per superare queste difficoltà, potere smuovere e voltare per ogni verso il pezzo di marmo; lo che non può eseguirsi che nello studio.

È così scarso il numero di opere consimili, dovute alla più bell'epoca dell'antichità, che abbiamo creduto conveniente di fissare l'attenzione del lettore sovra sculture eseguite in uno de' più famosi monumenti della Grecia sotto la direzione di Fidia e di Ittino.

METOPA OBLUNGA — (Métope barlongée) — Dicesi di quella che, nella distribuzione del fregio dorico, è più larga che alta. Si è veduto che i Greci hanno impiegato questa varietà nella *metopa*, che precede il triglifo dell'angolo; avvertendo però di rendere questa ineguaglianza meno rilevante che fosse possibile. I moderni hanno sovente abusato di troppo di quest'esempio nella disposizione delle *metope*.

SEMI-METOPE, O MEZZE-METOPE — (Demi-métope) — Secondo il sistema di Vitruvio, il quale consiste nello stabilire il *triglifo* a perpendicolo del centro della colonna d'angolo, il triglifo che i greci collocarono all'angolo trovandosi lontano dalla linea dell'angolo, rimane da una parte e dall'altra del cornicione il posto d'una *semi-metopa*.

* METRODORO — Nativo di Persia, andò nell'Indie ove fece argini, bagni e non so quali altri edificj, e spiegò cognizioni nuove in que'paesi; onde que'buoni Indiani, ed il re stesso, lo regalarono di molte gioje di gran valore. Ritornato in Persia, e vedendovi i cristiani perseguitati, passò a Costantinopoli, e colle sue ricchezze, e colle sue rare gemme seppe acquistarsi la grazia dell'imperador Costantino, fino a indurlo (pretendono alcuni) a muover guerra alla Persia in favore del cristianesimo. Non si sa che costui abbia fatta alcuna fabbrica in Costantinopoli, od altrove — MIL.

MEZZALUNA — (Demi-lune-Halbmond) — È un piano semicircolare, che dà maggior estensione alla facciata di un fabbricato, e che ne facilita l'ingresso in una contrada stretta.

È altresì un semicerchio per circoscrivere un'ajuola o per riunire diversi viali divergenti e che suole adornarsi di carpini, d'alberi, e di pergolati.

MEZZA LUNA IDRAULICA — (Demi-lune d'eau) — Specie d'anfiteatro rotondo ornato di pilastri, di nicchie o sfondati rustici con fontane a nappe, o di statue idrauliche, come nella *villa di monte Dragone* a Frascati presso Roma.

MEZZANINO — (Entresol, Mezzanine-Halbgeschosz) — Piano di mezzo ad un piano più alto, ed ordinariamente a quello terreno, nel quale si costruiscono piccoli appartamenti d'inverno, o guardarobe, od abitazioni pei domestici.

I *mezzanini* detti anche AMMEZZATI, hanno avuto origine, ne' grandi palazzi, dalle convenienze o dai bisogni che abbiamo disopra indicato. L'altezza delle stanze principali, soprattutto al pianterreno, non essendo in proporzione col rimanente delle altre stanze, si è trovato non meno comodo che utile il dividere in due l'altezza di quelle che non sono di parata; e così mediante un piccol piano frapposto, e che non si vede esternamente, sonosi accresciute le comodità ed i locali abitabili di uno stesso piano.

Perciò sonosi espressamente fabbricati dei *mezzanini* nella maggior parte delle case, anche de' semplici privati. In questo caso il *mezzanino* non è un piano nascosto, invisibile al di fuori, e praticato in un altro; ma forma parte del disegno della fabbrica, ed ha proporzioni determinate e particolari ornamenti.

I *mezzanini*, che dagl'italiani sogliónsi praticare ne' loro palazzi, sono tutti visibili esternamente. Questo piccolo piano, nella disposizione generale, fa parte per lo più del basamento.

Non richiedendo il *mezzanino* una disposizione particolare di ornato, e trovandosi questo piano per lo più assai basso e collocato al di sotto di piani più alti, vuol essere considerato come un accessorio nella decorazione d'una facciata, e non come parte integrante di essa: non saprebbesi quindi applicare al *mezzanino* alcun ordine, giacchè questo riescirebbe estremamente piccolo rispetto agli altri, che vi stanno di sopra. Quando occorre di fare in un grande palazzo dei *mezzanini*, il buon senso ed il buon gusto esigono, che non si dia loro esternamente alcuna importanza. In Italia si praticano talvolta fra un piano e l'altro, ed allora presentano al di fuori delle finestrine quadrate, ornate d'una semplice fascia, le quali tanto nella proporzione, quanto nella decorazione, sono inferiori alle finestre de' piani principali.

Tuttavolta il modo migliore di collocare i detti piani è quello di farli entrare nel basamento generale, quando il pianterreno non debba essere il piano principale.

Si veggono talora due *mezzanini* l'uno sovrapposto all'altro; ma questo è un abuso intollerabile. Quando è solo, il *mezzanino* viene riguardato come un'eccezione di cui non si deve far caso: ma due *mezzanini* l'uno al di sopra dell'altro danno l'idea d'una piccola casa inscritta in una più grande. Questa ripetizione svisa il carattere del palazzo, guasta la disposizione e diminuisce l'effetto.

Queste considerazioni non sono applicabili che ai palazzi ed alle case, dove la pianta e l'alzato sieno disposti sovra un concetto architettonico. Nella maggior parte delle case, e specialmente di quelle ad uso di commercio, v'ha una quantità di convenienze che sono affatto contrarie a tali principj.

MICHELOZZO-MICHELOZZI — Architetto fiorentino nato sul cominciare del secolo decimoquinto.

Prima di entrare nella scuola del Brunelleschi, avea studiata la scultura in quella di Donatello, ove

si era applicato a quasi tutte le parti del disegno; e perciò si rese celebre in tutte le arti, e particolarmente nell'architettura cui diede la preferenza, per modo che il Brunelleschi ebbe un degno successore.

Quando l'aumento delle ricchezze ed altre cause hanno prodotto nuovi bisogni nelle costruzioni pubbliche e nelle private abitazioni, vi si aggiugne e sviluppa altresì un nuovo ramo dell'arte, quello cioè che ha per oggetto di adattare a questi bisogni il gusto delle distribuzioni interne, rispettando per quanto è possibile il gusto della composizione esterna. *Michelozzi* fu tenuto a' suoi tempi l'uomo più ingegnoso nell'arte di adattare le distribuzioni poco ricercate degli edificj d'un'altra età, alla varietà delle convenienze e delle suggezioni imposte dal lusso del suo secolo.

Cosimo de' Medici che aveva conosciuto l'ingegno di *Michelozzi* in questo genere, lo mise più volte alla prova, come vedremo, ma prima di tutto in un edificio, di cui gli richiese il disegno. Il Brunelleschi aveva fatto precedentemente pel Medici un progetto il cui difetto era d'essere troppo vasto e dispendioso. *Michelozzi*, reso cauto da quest'esempio, gli presentò un modello in rilievo del palazzo che essendo passato nella famiglia Riccardi, ne ha portato questo nome.

Cosimo de' Medici aggradì il progetto, e si vide sorgere in Firenze il primo palazzo che riuni alla solidità ed anche al lusso il merito interno di distribuzioni spaziose e comode ad un tempo. Il Vasari, che descrive alcune particolarità degli appartamenti di questo palazzo, aggiugne, che non ve n'ha uno, il quale non sia atto ad alloggiare il più gran monarca dell'Europa. Benchè questo palazzo (continua egli) sia stato costruito per un semplice cittadino, qual era in allora Cosimo de' Medici, tuttavia ebbe l'onore di albergare di poi, e molto convenientemente, re, imperatori, papi e qualsiasi altro illustre personaggio d'Europa.

Il palazzo Medici, presentemente Riccardi, è uno de' più imponenti edificj che si trovino in Firenze. L'uso del bugnato, senza perdere il suo carattere di solidità, vi è praticato con maggior varietà che in quella del palazzo Pitti: le finestre sono, come in quest'ultimo, ad arcate divise nel loro vano da una colonna, che vi produce due aperture. Il basamento del palazzo è in gran parte occupato da cinque arcate inegualmente spaziate, una delle quali serve di porta, le altre sono riempite dai bellissimi stipiti delle finestre. Il palazzo termina con un ricco cornicione, ma un po' massiccio, e in gran parte inferiore a quello di un palazzo consimile, quale si è quello degli Strozzi, principiato da Benedetto da Majano, e terminato dal Cronaca, il quale vi sovrappose il più bel cornicione che abbia prodotto la moderna architettura. Spiace che la disposizione del rimanente di questo edificio non corrisponda all'aspetto grandioso della sua facciata, vale a dire che un cortile vasto e a porticato, come se ne vedono altrove, non sia stato messo in relazione coll'aspetto esterno. Molte cause, indipendenti dall'architetto, ne posson render ragione: checchè ne sia, la pianta del palazzo comprende due cortili di grandezza disuguale. Il meno spazioso è per altro il più pregevole; si compone questo di un porticato quadrangolare con arcate sorrette da colonne, sulle quali regna il piano principale, sormontato da una loggia, le colonne della quale corrispondono a quelle del porticato inferiore.

Nel 1433 Cosimo de' Medici, esiliato da Firenze si ritirò in Venezia. *Michelozzi* lo accompagnò nel suo infortunio, e trovò in questa città da impiegare bastantemente il proprio ingegno, o in modelli di palazzi per ricchi possidenti, o in abbellimenti di edificj pubblici, o secondando Cosimo ne' progetti che andava ideando in mezzo a' suoi ozj. Fra questi contasi la famosa biblioteca di s. Giorgio Maggiore, intrapresa e terminata a spese dell'illustre esiliato, il quale nell'anno seguente fu richiamato in patria. Questo ritorno fu un trionfo per Cosimo, e vi ebbe la sua parte anche *Michelozzi*.

Cosimo de' Medici lo incaricò tosto di riparare il grandioso edificio di Firenze, detto il *palazzo della Signoria*, ora *palazzo vecchio*. Per ristauro devesi qui intendere non solamente ciò che riguardava la solidità di quella gran massa, innalzata, per quanto pare, con poca diligenza nel 1298 da Arnolfo, ma ben anche ciò che riferivasi alla distribuzione del suo interno, distribuzione senz'arte e tal quale lo comportavano gli usi meno esigenti del secolo. I lavori di *Michelozzi* in questa importante ristaurazione ebbero un doppio merito, quello d'una non comune abilità quanto all'esecuzione, e quello d'un sagrificio sommo dell'amor proprio dalla parte dell'architetto. Sonovi a dir vero poche intraprese meno lusinghiere di quelle che consistono nel riparare piloni, colonne, fondamenta di un edificio, nel rinforzare archi, raddoppiar contrafforti, imboccare crepacci, raddrizzare soffitti, livellare stanze in origine stabilite sovra differenti piani, far nuove aperture. Tutto ciò esige molte cure, molta prudenza ed intelligenza nei mezzi di puntellare e sostenere le masse a cui si vogliono dare altri sostegni, e così nell'arte di riunire il nuovo al vecchio, e di nascondere queste riunioni.

Michelozzi corrispose con ottimo successo alle intenzioni di Cosimo de' Medici. Dopo di aver soddisfatto a tutto quanto richiedeva la solidità, egli ebbe anche il merito di dare a quel vasto interno una certa unità d'insieme, che non aveva mai avuto; lo che ottenne con una nuova distribuzione, la quale collegando insieme tutte le parti, le rese ad un tempo fra loro disobbligate, per cui i *Signori* che una volta non avevano che un salone comune a tutti, ebbero ciascheduno il loro appartamento separato. Il Vasari ha descritto con molta particolarità questi lavori di *Michelozzi*, il quale, migliorando l'opera

dell' età precedente, lasciò al secolo successivo il ridonare all'interno del detto palazzo una disposizione ancor più comoda.

In fatti un nuovo Medici, Cosimo II, avendo voluto, nel 1538, abitare il vecchio palazzo, desiderò che con gusto più moderno ne rinnovasse la distribuzione e la decorazione. Il Vasari si accinse all' opera, e, giusta le sue parole, egli fece del palazzo vecchio un palazzo affatto nuovo, talmente » che, » egli dice, se i primi architetti Arnolfo e *Michelozzi* » ritornassero al mondo, non riconoscerebbero più » l'opera loro ».

Citasi una quantità innumerevole di edificj di *Michelozzi*, i quali, sebbene poco rinomati, attestano però la fecondità del loro autore. Tali sono in Firenze, il convento de' Domenicani ed il noviziato di Santa Croce; a Mugello il palazzo Cufaggiolo, innalzato d'ordine del Medici, sul gusto d'una fortezza; a due miglia da Firenze il palazzo della villa Caruggi, opera considerevole per la sua magnificenza; a Fiesole, per Giovanni de' Medici, figlio di Cosimo I, un superbo palazzo, nella esecuzione del quale l'architetto si mostrò non meno abile che ingegnoso nel saper riunire l' utile al dilettevole, profittare delle disposizioni del terreno montuoso ove innalzò l'edificio per situare nè locali inferiori, fatti a vôlta, le scuderie, le cantine, tutti gli accessorj e le dipendenze necessarie, riservando alle parti superiori la distribuzione de' piani propri all' abitazione.

Non eravi alcuna intrapresa, che non venisse da Cosimo affidata a *Michelozzi*. A lui ricorse per far pervenire alla città d'Assisi le acque di cui essa mancava. Occupato in quest' opera, *Michelozzi* ne preparava un' altra, ed era il disegno della cittadella di Perugia. Ricondotto a Firenze, vi fabbricò il palazzo *Torna Buoni*, sul gusto a un di presso di quello dei Medici, tranne ch'egli non fece uso del bugnato, nè gli diede un coronamento sì ricco.

Michelozzi era stato l'amico di Cosimo I ed il suo architetto. Piero de' Medici essendo succeduto al padre, ereditò le stesse disposizioni; come diede a vedere nel monumento che dedicò alla memoria di Cosimo, vogliam dire la cappella dell'Annunziata della chiesa dei Serviti in Firenze. Volle che questo monumento fosse eretto sui disegni e sotto gli occhi di *Michelozzi*, cui l'età rendea quasi inetto ad assistere in persona a tutti i lavori che gli venivano affidati. Questa cappella fu però eretta sotto sotto la sua direzione. Cessò di vivere *Michelozzi* nell'età di 68 anni, e fu sepolto nella chiesa di santa Maria dei Fiori in Firenze.

* Anche in Milano fu adoperato da Cosimo nella riforma della casa donatagli da Francesco Sforza ove i Medici tenevano il loro banco, e del quale oltre il bel cortile tuttavia conservasi la porta in marmo ricchissima di sculture, e forse il più bel monumento dell'epoca e dello stile in questa parte d'Italia. E in quella città trovandosi ebbe l'incarico di costruire il coro della chiesa di san Pietro in Gessate e la cappella graziosissima di san Pietro Martire a sant' Eustorgio in cui notasi la miscela dell'arco acuto in una composizione di stile romano — *c*.

MILETO — Alcuni pretendono di vedere tuttora alcuni frammenti del grandioso tempio di Apollo Didimo a cento ottanta stadj circa da Mileto sopra un territorio, che dipendeva da questa città. Rimangono ancora in piedi tre colonne, sormontate da un semplice architrave e circondate da un immenso ammasso di marmi infranti. Le dette colonne ed alcune basi che si trovano ancora al loro posto hanno fatto credere che ivi fosse quel tempio d'ordine jonico, uno dei più considerevoli e magnifici che sieno mai stati innalzati. Esso era decastilo, diptero ed ipetro. Rimase di fatti ipetro e scoperto, nel senso in cui generalmente s'intende; poichè Strabone e Pausania asseriscono che non si pensò mai a fargli una copertura.

MILIARE — (Pietra, o colonnetta) — Dicesi *colonna* o pietra miliare secondo le varietà che indicano queste due parole. La *colonna miliare*, che in Roma era collocata nel *foro* indicava il punto di partenza delle *pietre miliari*. Era questa una semicolonna sormontata da una palla di metallo dorato — Le *pietre miliari* erano semplici limiti.

Molte nazioni moderne, le quali misurano le distanze a passi geometrici, pongono del pari lungo la strada delle pietre sulle quali scolpiscono la cifra indicante il numero delle miglia.

MINARETI — (Minarets) — Sono specie di torri isolate, che s'innalzano a piani, con un balcone per lo più in isporto, situate dai Turchi presso le moschee, dalle quali chiamano il popolo alla preghiera, ed annunziano le ore.

Si dà generalmente il nome di *minareti* a tutte le altre specie di torri assai comuni nell'Asia. I Chinesi ne hanno di consimili che s' innalzano a modo di campanili sino all'altezza di 200 piedi — V. Architettura Cinese.

Si erigono talvolta dei *minareti* ne' giardini di forma irregolare, ne' quali s'introducono, sotto diverse denominazioni, edificj di gusto chinese.

MINUTO — (Minute) — Dicesi, nella scala di cui si fa uso per misurare i membri dell' architettura, ora la trentesima, ora la diciottesima, e talvolta la dodicesima parte di un modulo — V. Modulo.

MISURA — (Mesure-Maass) — Con questa denominazione chiamasi ciò che serve di regola per misurare una quantità. Questa sorta di regola varia secondo i luoghi, i tempi e gli oggetti, cui viene applicata.

Quindi ogni arte può prescriversi, indipendentemente dalle *misure* ordinarie, una *misura* particolare presa da una parte convenuta di un tutto conosciuto. Nel disegno, per esempio, prendesi per misura la testa dell'uomo od il piede; nella testa si prende il naso ecc.

L'architettura si è anch'essa fissata, per determinare l'estensione delle sue opere e regolarne i rap-

porti, una *misura* particolare che dicesi *modulo*, e che si ricava da una delle dimensioni della colonna.

L'idea generale di *misura* entra sotto tanti rapporti nelle combinazioni dell'architettura, che vi si potrebbe riferire tutta la teoria di quest'arte, perocchè le proporzioni sulle quali essa si fonda altro non sono che calcoli di *misura* — V. Proporzione.

Misura significa pur anche *dimensione*; perciò dicesi prendere le misure di un edificio, d'una colonna ecc. Quando si leva una pianta, è lo stesso che dire la *misura* delle dimensioni di ciascuna parte. In questa operazione si prendono le *misure* riportando sulla carta quelle che vengono determinate da qualche strumento.

Dare delle *misure* vale regolare la proporzione di ciò che si disegna rispetto all'uso del luogo e alla cognizione che se ne ha.

MISURARE — (Mesurer-Messen) — Prendere le misure di un oggetto qualunque. Con questo mezzo si acquista una precisa cognizione della proporzione di un edificio. Per le cure che sonosi presi i moderni architetti di misurare i monumenti antichi, noi possiamo formarci una giusta idea del sistema delle loro proporzioni, tanto nell'insieme, quanto in tutte le parti di cui esso è composto.

MNESICLE — Architetto greco, famoso per la costruzione de' Propilej, edificio che formava l'ingresso alla cittadella od all'Aeropoli di Atene. Questi magnifici vestiboli, di cui Pausania ha particolarmente lodato i lacunari marmorei, sonosi conservati sino a' nostri giorni in alcuni avanzi di cui si è potuto rilevare l'insieme. Se ne vegga la descrizione all'articolo Atene.

MODANATURA — (Moulure-Gesims, Simswerk) — La *modanatura* è un piccolo corpo sporgente più o meno dal vivo di un muro, d'una superficie qualunque, come quello d'una colonna, d'un piedritto, d'un'arcata, d'un cornicione, d'uno stipite, d'un piedestallo, d'un cippo ecc.

La parola *modanatura* è quindi una specie di denominazione generica che si applica a tutte le parti più o meno importanti che entrano nell'arte di profilare. Sotto questo rapporto ogni genere di *modanatura* ha il suo nome particolare, e ciascuno di questi nomi ha un articolo speciale in questo Dizionario — V. Cimasa, Gola, Gocciolatojo ecc.

Considerando la parola *modanatura* nel significato generale, suol darsi ad essa, secondo la forma che riceve, particolari denominazioni; e dicesi quindi — *Modanatura inclinata* — la faccia di un architrave che non sia a piombo ma inclinata in dietro nella parte superiore — *Modanatura liscia* — quella che non ha intaglio di ornamento — *Modanatura ornata* — quella su cui sono stati intagliati degli ornamenti di genere diverso, tanto a rilievo che ad incavo — *Modanature semplici* — quelle che non hanno accompagnamento di filetti; come la gola diritta e la rovescia, l'uovolo, il toro, la scozia, l'astragalo, il filetto, il guscio, la corona, la bacchetta — Per lo contrario chiamansi *Modanature coronate* — quelle che sono accompagnate da un filetto.

MODELLARE — (Mouler-Abformen, Modeln) — Fare un modello, ed anche gettare nella forma le materie fluidi o molli, come gesso liquido, terra creta, cera, o cartone ecc., che vengono destinate a ricevere l'impronta della forma.

La parola *modellare*, l'operazione di far modelli, ed i suoi risultati appartengono principalmente all'arte della scultura. Tuttavia i molti rapporti di quest'arte coll'architettura fanno sì che non debbonsi riguardare queste nozioni come estranee all'arte di edificare. Infatti abbiamo veduto nella vita del Bramante (Vedi Lazzari detto Bramante) che col sussidio delle forme collocate sulle centinature, e riempiute di stucco, venne a formare sul posto i grandi cassettoni delle vôlte di s. Pietro.

L'architettura deve all'arte del *modellare* la riproduzione economica di moltissime parti de' cornicioni, come mensole, modiglioni, mutuli e cartocci, o di stucco là dove si adoperano intonachi di calce e cemento, o di gesso nella decorazione delle parti interne dove si applicano altresì molti oggetti modellati che fanno bella vista nelle variate combinazioni dell'arabesco.

Gli antichi impiegarono sovente l'arte del *modellare* per ottenere dal cavo della forma in cui venivano impressi, de' bassirilievi di terra che facevano cuocere, e dipingevano poi a diversi colori. Con questi pezzi riportati formavansi fregi, ornamenti di cornici, di mascheroni ecc. Ed a quest'arte dobbiamo infiniti bassirilievi di terra cotta che, par l'esatta identità de' loro soggetti, provano che non sono opere modellate ma opere gettate in forma. A questa pratica, che fece parte per molto tempo dell'arte della scultura, si diede le denominazione di *plastica*.

MODELLO — (Modèle-Modell) — In architettura è l'esecuzione in rilievo, ma per lo più in una dimensione molto piccola di un edificio, o di una parte di edificio per farne viemmeglio conoscere l'effetto tanto a quelli che commettono il lavoro, quanto agli altri che sono incaricati di eseguirlo.

Abbiam detto che il *modello* si faceva per lo più in piccolo. V'hanno però alcuni esempj di vero *modello* d'un monumento. Così il grand'arco di trionfo progettato da Claudio Perrault, all'entrata del sobborgo sant'Antonio, fu eseguito in un *modello* di muratura in tutte le dimensioni, e con tutti gli accessorj ornamentali destinati a tale monumento, che non venne poi eseguito in materia durevole. A' nostri giorni sonosi veduti alcuni progetti di monumenti fatti in *modello* di legno e tele dipinte, che ne davano una esatta idea. L'arco di trionfo della Stella sorge nel luogo medesimo, in cui un *modello* simile all'opera eseguita, avea messo il pubblico in grado di giudicare delle sue proporzioni, e dell'effetto della sua mole. Noi pure vedemmo il *modello* del grand'Arco del Sempione, il quale fu fatto

come opera temporaria per l'ingresso del vicerè Eugenio colla principessa Amalia di Baviera — Vedi Cagnola.

Si fanno altresì *modelli* in grande delle parti di qualche edificio. Tutti sanno che Michelangelo non volle arrischiarsi ad eseguire il cornicione, che doveva servir di ornamento al palazzo Farnese in Roma, senza aver prima esperimentato l'effetto della sua massa, de' suoi profili e de' loro rapporti in un *modello*, posto sull'angolo del palazzo. Questo *modello* era di legno. Anche al presente, quando trattasi di grandiosi edificj che esigono una conoscenza positiva e non speculativa della forma e dell'effetto di certi dettagli, sogliono farsi, dei *modelli* in gesso, per esempio di capitelli, di cornicioni, di profili: questi *modelli*, posti a quella distanza donde l'opera dev'essere veduta, servono particolarmente a far conoscere qual effetto produrranno dal punto di vista reale gli oggetti da eseguirsi. Fanno conoscere se vi sono troppi o pochi dettagli, se sono troppo o poco sporgenti, quello in somma che si deve aggiugnere o levare. Senza questi saggi preliminari sarebbe difficile, soprattutto ne' disegni, il rilevare tutti questi particolari, ed il più esperto artista non ardirebbe fidarsi al solo criterio.

L'uso de' *modelli* eseguiti in rilievo ed in piccolo sembra essere stato conosciuto e praticato in tutti i tempi. L'antichità ce ne somministrerebbe anche gli esempi, quantunque Vitruvio colle diverse parole, *icnografia*, *ortografia*, *scenografia*, di cui si vale per indicare la rappresentazione che suol farsi degli edificj, non indichi nulla che dia l'idea di un vero *modello*. Ma Vitruvio non parla che del disegno. Questo modo elementare e abituale di rappresentare le invenzioni dell'architettura, ed il suo silenzio rispetto all'uso dei *modelli*, non fanno prova contro questa pratica presso gli antichi, come non lo fa presentemente a questo riguardo il silenzio che osservasi in alcuni trattati d'architettura moderna. Un passo di Cicerone a Celio (libro II, lettera 8) fa vedere che questa pratica doveva essere molto comune, giacchè i suoi paragoni li prende dalle cose d'uso. « Non ti chieggo (egli dice) di parlarmi del passato e del presente; desidero il parer tuo sullo stato della repubblica, quale può darmi un uomo che vede le cose da lontano. Fa che dalle tue lettere io possa rilevare, come da un *modello*, ciò che sarà per essere della repubblica : *ut ex litteris cum formam reipublicae viderit, quale aedificium futurum sit, scire possim*. La parola *forma*, che significa anche modello, è il termine tecnico per indicare il *modello* del genere di quello di cui si parla; e vicino alla parola *aedificium* non lascia alcun dubbio sul significato che gli viene attribuito.

Presso i moderni, l'uso di far in rilievo i *modelli* degli edificj sembra antichissimo nell'architettura, e più frequente che non è ora. Abbiamo fra mille esempi che si potrebbero addurre, il *modello* fatto dal Brunelleschi della cupola di santa Maria de' Fiori. Si è detto nella vita di questo architetto ed in quella di *Michelozzi*, che Cosimo de' Medici avendo chiesto al primo un progetto per un palazzo, fu sgomentito dalla spesa, e si rivolse al secondo per averne uno meno dispendioso; e vedemmo che il Brunelleschi ruppe per dispetto il suo *modello*. Il Vasari confessa di avere impiegato sei mesi nel fare il *modello* in legno del ristauro del Palazzo Vecchio di Firenze. In Roma si conservano nel Vaticano i *modelli* in legno ed in pietra di varj progetti della Basilica di di san Pietro; ed in Milano si può vedere quello veramente singolare della primitiva grandiosa idea del Duomo. Nelle sale della biblioteca Ambrosiana si ammira il grandioso modello in bronzo dorato dell'Arco della Pace — V. Cagnola.

Per non citar che un esempio solo di questa pratica in Parigi, accenneremo il *modello* in pietra della nuova chiesa di santa Genoveffa, secondo il quale venne innalzata la cupola di questo monumento.

Si fanno modelli di edificj in cartone, in legno, in armatura coperta di tela, in gesso od in talco.

MODIGLIONI.— (Modillons-Sparrenkopf) — Il Galiani nel suo volgarizzamento di Vitruvio ha tradotto per *modiglione* la parola *mutulus* mutulo, che si appropria all'ornamento della cornice dorica — V. Mutulo.

Vitruvio però non ha adoperato altro vocabolo che quello di *mutulo*; e siccome negli ordini jonico e corintio egli non assegna che dentelli alle cornici, così non possiamo sapere s'egli siasi servito d'un altro termine per indicare nell'ordine corintio la forma differentissima dei mutuli che è propria di esso. Questa differenza di forma si nota in tutti gli edificj corintj antichi, che hanno dei mutuli, e siccome trovansi di questi edificj, che, come il tempio di Nimes, datano dal secolo stesso di Vitruvio, e portano dei mutuli o *modiglioni* nella loro cornice, noi siamo forzati a credere che Vitruvio, non assegnando che dei dentelli al corintio, abbia piuttosto espressa una sua opinione anzichè l'autorità d'un uso già adottato.

Egli è dunque indubitato, che i *modiglioni* sono rispetto al corintio ciò che sono i mutuli riguardo al dorico.

I *modiglioni* sono piccole mensole rovesciate che nella cornice rispondono al mezzo della colonna. Queste mensole sono più o meno ornate, più o men contornate, secondo il carattere di ricchezza dell'ordine. Gli architetti, non esclusi gli antichi, hanno variato in questo genere. La principale varietà è quella che riguarda la forma del *modiglione*. Qualche volta ne hanno disposto per così dire a controsenso, cioè si pose il *modiglione* in guisa che la mensola che ne forma il corpo presentasse di fronte la sua gran voluta. Lo che vedesi anche nella cornice del tempio di Nimes, che volgarmente si chiama la *casa quadrata*. I detti *modiglioni* sono denominati *modiglioni a rovescio*.

Si danno altre denominazioni ai *modiglioni* se-

condo le differenze introdotte da usanze più o meno ragionevoli. Diconsi:

Modiglioni a piombo, quelli che essendo a sbieco, non sono in isquadra colla cornice rampante d' un frontone, come ordinariamente si fanno e come sono pur anche praticati negli antichi edificj.

Modiglioni a mensole, son quelli che hanno minore sporgenza che altezza, e la cui voluta inferiore passa sulle modanature della cornice, e termina al fregio. Si adopera talvolta questa sorta di *modiglioni* nell'architettura meno corretta degl'interni degli appartamenti.

Modiglioni rampanti, quelli che sono non solamente a squadra colla cornice orizzontale d'un cornicione, ma ben anche colle due cornici rampanti di un frontone, perchè rappresentano la testa dei travi, che nel sistema della costruzione in legname sostengono i correnti.

MODULO — (Module-Model) — Chiamasi così in architettura una misura, il cui elemento è preso da una delle parti che costituiscono la disposizione degli edificj, o da una frazione qualunque d' una di queste parti, e dietro la quale si determina l' altezza e la grossezza delle colonne, come altresì i rapporti e le proporzioni di tutti i membri.

I Greci chiamavano questa sorta di misura *embates*, ed i Romani *modulus*, donde venne *modulo* da noi adoperato.

Il *modulo*, come vedesi, può essere una misura variabile, vale a dire che ogni architetto può farsene uno a piacere, con cui determinare e regolare le proporzioni di ciascuna parte dell' ordinanza delle colonne col loro capitello e cornicione, e del cornicione con ciascuno de' suoi profili.

Si piglia d' ordinario per elemento del *modulo* la metà del diametro della colonna; si divide questo *modulo* in minuti, ed ogni minuto in parti di minuto.

Il Vignola divide il suo *modulo* in dodici minuti pe' suoi ordini toscano e dorico, ed in diciotto per gli altri tre ordini.

Quasi tutti gli architetti hanno diviso la metà del diametro in trenta minuti. Sembra dalle proporzioni del peristilio del Louvre, che Perrault l'abbia diviso in trenta minuti, ed ogni minuto in quarantatrè parti.

MOLE — (Mole) — Vocabolo preso dal latino *moles*, il quale significa *massa*. Presso i Romani era una specie di mausoleo fabbricato a foggia di torre rotonda sopra una base quadrata, isolata, con colonne in tutto il suo circuito, e coperta da una cupola con sua cuspide. La *mole* d'Adriano era terminata da una pina di bronzo.

MOLINO o MULINO — (Moulin-Mühle) — Edificio contenente delle macine messe in moto dal vento, dall'acqua o da tutt'altro agente.

MOLO — (Mole-Hafen, Wehrdamm) — Dicesi in termine d' architettura idraulica, di un riparo di muraglia, costrutto in mare, per mezzo di ture, o con pietre a sacco gettate dinanzi ad un porto per difenderlo dall' impeto de'flutti, o per impedire, volendo, l' entrata ai bastimenti.

MONACHETTO — (Mantonnet) — Nome che si dà a que' legni che servono a calzare i puntoni del cavalletto, per fermare i panconi o piatteforme che vi si pongono sopra, e si attaccano con caviglie barbate. Chiamasi *monachetto* anche quel ferro, nel quale entra il saliscendo, e l'accavalcia per serrar l'uscio.

* MONACHETTO — Strumento triangolare di ferro, che si pone agli usci, ad effetto che sopra di esso vi salga il saliscendo nelserrar l'uscio — *BALD.*

MONACHINO — (Jambette-Tragband) — Quella piccola trave diritta nell'armatura di un tetto, che è posata sopra un tirante per sostenere i puntoni.

* MONACO — Dicesi quel composto di tre travi a triangolo che sostiene il tetto pendente da due parti; la maggiore delle travi che è in fondo e posa in piano, dicesi asticciuola; le due che dai lati vanno ad unirsi nel mezzo, formando angolo ottuso, si chiamano puntoni: la travetta corta di mezzo, che passando fra i detti puntoni pianta sopra all'asticciuola, si dice propriamente *monaco*, e li due corti legni che puntano nel *monaco* e ne' puutoni, si chiamano razze — *BALD.*

MONASTERO — (Monastère-Kloster) — Sinonimo di *convento*, e dicesi dell'edificio abitato da religiosi o religiose di qualsiasi ordine.

* MONCE (DE LA) — Abile architetto francese, i di cui talenti non sono spiccati fuori di provincia, malgrado i buoni studj da lui fatti in Italia. Egli costruì in questo secolo a Lione la chiesa de' Certosini, che passa per una delle più belle di questa città. Ei vi fece anche la facciata, e una parte della chiesa collegiale di s. Giusto, ove si osserva uno stile grande, e la porta de l'Hôtel-de-Dieu. Egli diede anche un bel progetto per lo stesso Ospedale, fatto poi eseguire dal signor Soufflot. Disegnò finalmente sul Rodano un piccolo porto sull'andare di quello di Ripetta in Roma — *MIL.*

* MONEGRO (GIAMBATTISTA) — Scultore e architetto di Toledo, allievo di Berrugnete, studiò anche in Roma, e per ordine di Filippo II fece all'Escuriale sei statue del portico. Si attribuisce a lui l'architettura e la scultura degli evangelisti, che sono ne' giardini del chiostro principale del suddetto edificio. Paloncino lo fa morto nel 1590, mentre egli fece nel 1600 la cappella del Sacrario a Toledo, e lo confonde con Giambattista di Toledo primo architetto dell' Escuriale — *MIL.*

MONOLITO — (Monolithe) Vocabolo adoperato dagli antichi, come altresì da'moderni, per indicare un'opera fatta d'un sol pezzo. Questa denominazione però non conviene che a quelle opere che sogliono costruirsi di più pezzi in causa della loro grandezza, e che, non ostante una tale grandezza, sono stati presi e tagliati da un sol pezzo. Si è talvolta adoperata la voce *monolito* parlandosi di colonne d'un sol pezzo; ma presso gli antichi essa particolarmente indicava

quella specie di santuarj egiziani, che formavano, come si è detto (V. Architettura egiziana) nel fondo od alla estremità de' loro tempj, il luogo più misterioso e nel tempo stesso più piccolo.

Erodoto ha fatta menzione d'una di queste stanze *monoliti*, la quale era stata intagliata in un sol pezzo di granito, e collocata a Sais nel tempio di Minerva. Essa era lunga 21 cubito, larga 14 ed alta 8 nell'interno avea 18 cubiti di lunghezza, 12 di larghezza e 5 di altezza. Il re Amasi avea fatta trasportare questa mole dalla città d'Elefantina a Sais, impiegando in tale operazione tre mila uomini pel corso di tre anni.

MONOTRIGLIFO — (Monotriglyphe) — Significa *ad un solo triglifo*. Vitruvio adopera questo vocabolo (lib. IV, cap. XI) parlando d'una di quelle disposizioni di tempj che, secondo il suo sistema, dovevano avere l'intercolonnio di mezzo molto più largo degli altri, ed il cui architrave avea tre triglifi e quattro metope, laddove l'architrave degli altri due intercolonnj non avea che un triglifo e due metope.

Se quest'ultima disposizione dev'essere così indicata, tutti gli architravi d'intercolonnj, ne'tempj dorici greci, erano *monotriglifi*.

MONOTTERO — (Monoptère) — Vocabolo greco che significa *ad un'ala sola*. I Greci, come abbiamo più d'una volta ripetuto, chiamavano *ale* ne' tempj quelle file di colonne da cui era attorniata la lor *cella*. Così chiamavasi *diptero* quello che aveva due ali o due file di colonne intorno alle sue mura; *periptero* era la denominazione generale di quelli che avevano un ordine solo di colonne, ai quali però sembra convenir meglio il titolo di *monotteri*.

Vitruvio per altro (lib. IV, cap. 7) ci fa sapere che si costruivano de' tempj rotondi di due sorta, gli uni *monotteri*, senza muro di *cella; aliae monopterae sine cella columnatae constituuntur;* gli altri *peripteri: aliae peripterae constituuntur*. Perciò egli dava, in questo caso, la denominazione di *monottero* al tempio, non perchè avesse un ordine solo di colonne intorno al muro, ma perchè, non essendovi muro, il solo colonnato formava il tempio.

Contuttociò il termine *monottero* potendo etimologicamente significare il tempio che abbia la *cella* contornata da una fila sola di colonne, all'opposto del *diptero* che ne ha due, noi siamo di parere, come l'abbiamo manifestato all'articolo Ermogene, che Vitruvio abbia usata la parola *monottero* in quest'ultimo significato, parlando del tempio di Bacco a Teos, il quale fu, secondo l'invenzione di Ermogene, *pseudo diptero* e doveva per fermo avere una *cella*, od un muro, come lo asserisce Vitruvio; ma che per la soppressione dell'ala intermedia o del secondo colonnato fu realmente d'un'ala sola o *monottero* — V. Ermogene.

MONTARE — (Monter) — Dicesi dagli artisti il *metter su*, mettere *insieme* le diverse parti di checchessia.

* MONTASCENDI — Termine idraulico e dell'uso volgare. Traghetto o via che cavalca un argine, ed è così detto dallo salire e scendere delle persone — *ALB.*

MONTATA o SALITA — (Montée-Aufgang) — Dicesi del pendio d'un colle, d'una montagna, o dello spazio più o meno esteso o dirupato che si deve percorrere per arrivare alla cima.

In architettura suole adoperarsi la voce *montata* invece di *gradini* o *scalini*, conducenti ad un edificio; quindi si dice in Roma la salita *del Campidoglio*. Un monumento che abbia dinanzi una bella *montata* riesce senza dubbio più maestoso. Chiamasi anche *montata* una scala, perchè serve a farci salire ai diversi piani di una scala — V. Scala.

* MONTATA o PEDATA d'un ponte, dicesi quella parte che dal livello del terreno s'alza fino al ripiano del ponte — *A.*

MONTATOJO — (Montoir-Auftritt) — Era anticamente una pietra tagliata a scalini, e situata sulle grandi strade, o presso al muro delle case, a fianco delle porte, per ajutare a salire a cavallo, prima che si fosse generalizzato l'uso delle staffe.

Alcuni pretendono di avere veduto, non sono molti anni, degli avanzi di questi *montatoj* in qualche antico fabbricato — Sin. Salitojo.

* MONTEREAU (Pietro de) fece la santa cappella di Vincennes, il refettorio, il dormitorio, il capitolo, e la cappella della Madonna nel monistero di san Germano des-Prez, e la santa cappella di Parigi. Tutte queste opere sono d'uno stesso lavoro, e benchè le predette cappelle sien piccole, sono però stimate e per la delicatezza e per la bellezza delle proporzioni generali. Questo architetto, uomo morigerato, morì nel 1266, e fu seppellito nella cappella da lui fatta in san Germain-des-Prez, ove egli è effigiato sulla tomba con una riga ed un compasso alla mano — *MIL.*

MONTI (Giacomo) — Architetto bolognese, morto nel 1692. La chiesa di sant'Agostino in Modena, opera lodatissima, venne edificata sui disegni e sotto la direzione del *Monti*.

In Bologna, sua patria, innalzò la bella chiesa del *Corpus Domini*; fece i disegni degli ornati del coro di san Petronio: si fabbricò una magnifica galleria nella propria casa, detta il *Palazzo Monti*. La più grandiosa di lui opera si è quella fila di portici, che dalla porta di Bologna, detta di *Sara greca*, conduce pel tratto di due miglia alla montagnola ed alla chiesa della *guardia*, ove si conserva una Madonna detta di san Luca: quest'opera fu intrapresa nel 1674. Eresse il *Monti* quell'arco magnifico, che serve d'ingresso ai portici da noi menzionati: egli era occupato con tutto l'impegno in questi lavori, di cui non potè vedere il termine prima della sua morte.

MONUMENTALE — (Monumental) — Vocabolo introdotto nella lingua francese, particolarmente dai viaggiatori che hanno descritto i monumenti del-

l'Egitto, e che merita di essere registrato nel vocabolario della lingua italiana, per indicare quell'aspetto imponente che certe masse grandiose, una semplicità di linee, ed una specie d'uniformità di pianta e di alzato, una costruzione di pezzi di pietra giganteschi, danno agli edificj di quel paese.

La parola *monumentale* può dunque essere ammessa per molte ragioni in un dizionario d'architettura.

Senza adoperarla, nel significato in cui vien presa parlandosi degli edifizj dell'Egitto e delle costruzioni primitive dei popoli, in cui la grandezza e la solidità costituivano il merito principale dell'architettura, la voce *monumentale* può divenire un aggiunto qualificativo del gusto, del genere di composizione, della esecuzione, dell'aspetto generale d'ogni edificio il cui esterno carattere corrisponda all'idea che formasi d'un *monumento.* Laonde potrebbesi dire che un edificio, secondo che è stato o no concepito con questa intenzione, ha o non ha lo stile *monumentale.*

Questo aggiunto venne pure applicato, e non senza ragione, al gusto della scultura, quando è destinata ad associarsi all'architettura; ed è in questo significato che dicesi scultura *monumentale.* Siamo anche di parere che questa parola debba essere sanzionata dall'uso. In fatti è difficile l'indicare con un termine più espressivo la differenza di composizione, di maniera e d'esecuzione che deve passare fra due figure, o di basso o di alto rilievo, fra i dettagli d'ornati o d'accessorj, che si presentano in relazione colle forme dell'architettura alle quali è subordinato il loro effetto, ed i medesimi oggetti veduti isolatamente e indipendentemente da ogni accessorio. Per esempio, lo stile *monumentale* de' bassirilievi diremo quello in cui le figure saranno composte in un modo contrario a quello del quadro o della prospettiva; lo stile *monumentale* delle statue richiederà semplicità di posa, pochi movimenti violenti, nessun panneggiamento volante, nessun'attitudine, le cui linee troppo diversificate contrastino con quelle dell'architettura. Vi ha pure uno stile *monumentale* d'ornati considerato o nella scelta degli oggetti che devon essere d'un genere grave, o nella loro composizione, che deve far risaltare il fondo, o nella esecuzione e maniera di lavorarli, che deve essere accurata, ma senza minuziosità, e condotta a termine senza molti frastagli.

L'idea che si associa alla parola *monumento* in architettura essendo sempre la più elevata, e quella eziandio che trasporta lo spirito a tutto ciò che è grande, forte, durevole, vi dovrà pur essere una costruzione *monumentale.* È inutile il dire che sarà quella che porrà in opera materiali solidi e d'una grande dimensione, che innalzerà moli imponenti, che produrrà grandiosi effetti, più presto colla semplicità de'mezzi di quello che sia colle combinazioni artificiali della scienza.

MONUMENTO — (Monument) — Nel significato generico della parola e della cosa, esso è un segno proprio a richiamare la memoria de' fatti, delle cose e delle persone. Questo vocabolo equivale al *mnema* dei Greci.

Monumento adunque tanto nel senso or ora indicato, quanto nel significato più particolare, si appropria ad una quantità di opere artistiche; e quindi si adopera indifferentemente parlando del più grandioso edificio, e della più piccola medaglia.

L'idea di *monumento*, applicata secondo il linguaggio ordinario alle opere dell'architettura, indica un edificio o costrutto per eternare la memoria di avvenimenti straordinarj, o concepito, innalzato o disposto in maniera da formare un oggetto d'abbellimento e di magnificenza nelle città.

Sotto questo secondo rapporto, l'idea di *monumento*, più relativa all'effetto dell'edificio, che al suo oggetto od alla sua destinazione, può convenire ed applicarsi ad ogni genere di fabbricati. Perciò sonosi veduti in diversi tempi, dei semplici particolari far delle loro case altrettanti *monumenti* pubblici, che tali son tuttavia reputati per la grandezza e magnificenza che vi hanno profusa.

I palagi de'sovrani e de'grandi sono dovunque nel numero de'più grandiosi e bei *monumenti* che racchiudono le città e gli Stati.

La parola *monumento*, il concetto che esprime, ed il lusso o la magnificenza che vi si associa, convengono particolarmente ai grandi stabilimenti di utilità pubblica ai quali una specie d'istinto convenzionale ha sempre voluto che l'arte imprimesse un carattere esterno che denotasse la loro importanza, e facesse conoscere allo spettatore la loro destinazione.

È inutile il dire che i tempj sono, in quest'ordine morale di idee, i primi *monumenti:* essi perciò sono sempre stati, e sono dovunque gli edificj che annunziano più da lungi le abitazioni degli uomini, che si innalzano al di sopra degli altri fabbricati, e sono, sotto il rapporto dell'architettura, il principale ornamento delle città.

I palazzi di giustizia, del comune, gli stabilimenti di pubblica istruzione, i teatri, i luoghi delle adunanze pubbliche sono da comprendersi nel numero degli edificj, che per loro natura costituiscono i più importanti *monumenti.*

Vi sono tuttavia pochi stabilimenti, anche d'un genere più modesto, che non possono divenire per l'architettura oggetti degni del nome di *monumenti.* Non è sempre il lusso degli ordini, la pompa delle decorazioni, che costituisce nella opinione dell'artista il carattere di *monumento.* L'estensione della pianta, l'elevazione delle masse, la solidità della costruzione, la simmetria e le belle proporzioni, formeranno sempre d'un ospizio, d'una caserma, d'una piazza, d'un mercato veri *monumenti* nel significato attribuito a questa parola.

I precetti su questa materia non possono prender posto nel presente articolo, appunto perchè la sua generalità può estendersi a tutto ciò che appar-

tiene alla teoria del gusto che comporta l'architettura. Ora siccome tutti gli elementi e gli sviluppi di questa dottrina formano il soggetto di molti articoli di questo Dizionario, noi non potremmo che ripetere in succinto ciò che trovasi altrove, particolarmente sotto i nomi de' diversi edificj, cui si dà la denominazione di *monumenti*. L'articolo *carattere* contiene pure alcune nozioni ed osservazioni applicabili all'arte di dare agli edificj l'apparenza di *monumenti*.

* MORA (Francesco de) — Successore di Giovanni d'Herrera nella fabbrica dell'Escuriale, dove fra le altre cose egli costruì una chiesa entro la cella, che è appiedi della salita. Essa chiesa è tutta di pietra lavorata; e benchè senza ornamenti ha quel grande che tanto piace.

In Madrid egli architettò il palazzo de los Consejos, il più grandioso degli edificj di quella capitale. La facciata invece d'un portone in mezzo ne ha due ai fianchi con colonne doriche, sopra le quali sono finestre con frontispizj. Egli corresse ancora in Madrid il chiostro del convento di san Filippo *il Reale*, incominciato nel 1600 con disegno di un certo Andrea di Nantes. Tutto è di granito a due ordini di portici, ciascuno di 28 archi, sostenuti da colonne addossate ai piedritti: il primo è dorico, il secondo è architravato. Nel mezzo è una fontana di marmo, che ben corrisponde al tutto — MIL.

* MORA (Giovanni Gomez de) — Edificò verso il 1620 in Alcalà il collegio e la chiesa dei gesuiti, fabbrica magnifica e di buona proporzione. La facciata della chiesa è di granito a due ordini, uno di pilastri, l'altro di colonne doriche.

Secondo la sua direzione fu costruita la piazza maggiore di Madrid, nella quale si ammira l'ampiezza, l'uguaglianza degli edificj, ma niuna bellezza delle belle arti. La casa reale detta la *Panaderia*, ha un portico di pilastri con 24 colonne doriche di granito.

È anche di questo *Mora* la real chiesa e il convento de' francescani Scalzi in Madrid per ordine di Filippo III; ma non vi è molto da lodare.

Gli si attribuisce parimenti il real convento degli Agostiniani Scalzi di Madrid, in cui prima l'interno era dorico, poi si convertì in jonico secondo la direzione di Ventura Rodriguez, il quale ha fatto anche de' buoni ornati nella parrocchia di san Sebastiano — MIL.

MORESCA (Architettura) — Dicesi di quel gusto di fabbricare, che regnò alcun tempo negli edificj degli Arabi, quando stabilirono la loro dominazione nell'Africa e nelle Spagne.

Gli avanzi considerevoli che quest'ultima regione conserva tuttora degli edificj de' suoi antichi conquistatori, sono stati, non è molto, visitati da parecchi eruditi viaggiatori. La bella *Raccolta delle antichità arabe della Spagna*, pubblicata in Londra da Murphy nel 1816, basta ai critici per giudicare, sotto qualunque rapporto, l'*architettura moresca*, e per formarsi una giusta idea del gusto di essa. Alla qual opera rimettiamo il lettore che bramasse di farne da sè stesso un giudizio. Essa in fatti contiene gli sviluppamenti de' tre più considerevoli edificj *moreschi* nella Spagna, cioè la gran moschea di Cordova, il palazzo detto l'*alhambra* e l'altro denominato *generalife* in Granata.

La moschea di Cordova era stata cominciata da Abderamo, secondo re di Cordova, e venne condotta a termine da suo figlio verso la fine dell'ottavo secolo. Essa consiste in un quadrato lungo circa 600 piedi per 400 (met. 195 per met. 130), formato da un muro merlato con dei contrafforti muniti anch'essi di merli. L'altezza del muro varia secondo i diversi lati dai 60 sino ai 35 piedi (met. 19, 50 a met. 11, 40); lo spessore è di 8 piedi (met. 2, 60). Questo quadrangolo si divide internamente in due parti, cioè in un cortile di 200 piedi circa (met. 65) sulla larghezza dell'edificio, o della moschea propriamente detta, la quale forma un quadrato di circa 400 piedi (met. 130), ove contansi diciannove navate composte da diciassette fila di colonne da mezzogiorno a settentrione, e trentadue navate meno larghe da levante ad occidente. Queste navate nella direzione di settentrione a mezzodì sono larghe ciascheduna sedici piedi (met. 5, 20) e lunghe 400 (met. 130); minore è la larghezza delle navate nell'altra direzione.

Tutte queste navate, che s'incrociano, danno insieme ottocentocinquanta colonne, le quali aggiunte alle sessantadue del cortile che precede, formano in tutto quasi un migliajo di colonne. Il loro diametro è d'un piede e mezzo (0^m 50); l'altezza varia dagli otto sino ai dodici diametri, vale a dire la loro altezza media è di 15 piedi (met. 4, 87). I capitelli sono una specie di corintio composto molto alto. Le colonne non hanno nè base nè zoccolo e terminano tutte con un cavetto; esse sostengono degli archetti molto alti da una colonna all'altra. Pare non vi fossero che lacunari di legno dipinti. Ogni ordine forma nella copertura esterna un picciol tetto continuato, ed ogni tetto è separato da un canale di piombo. La moschea di Cordova è reputata uno dei monumenti più antichi dell'architettura *moresca* nella Spagna. Pare che in origine fosse meno spazioso il suo circuito, e che la sua pianta più regolare, non comprendesse che undici navate: la principale formava prospetto da un lato alla porta, e dall'altro allo sfondo, ove conservavasi il Corano. Questa moschea così distribuita è ricca in ogni dove d'ornamenti di stucco dipinti in varie foggie, con leggende in oro ad imitazione delle chiese del basso impero.

Non è a porsi in dubbio che gli architetti, i quali fabbricarono la moschea di Cordova, non abbiano conosciuto ed anche non abbiano cercato d'imitare (come fecero di fatti) il gusto di quell'architettura bizantina, in cui veggonsi parimenti tutte le parti degli edificj coperti di pitture, di mosaici, di scompartimenti, e di frastagli d'ornati. Egli fu non solo naturale, ma, possiam dire, necessario che gli Arabi, i quali non avevano nè inventato nè esercitata presso

loro alcun'arte, spargendosi in regioni, ove queste arti erano state coltivate, si appropriassero, con maggiore o minor successo, il gusto e le pratiche di quelle opere, che, poste sotto ai loro occhi, potevano dirigere la loro mano.

La moschea di Cordova offre di ciò un esempio irrefragabile. Risulta infatti e dai documenti storici su questo monumento, e dal racconto de' viaggiatori, e dai disegni esattissimi del viaggiatore inglese, che l'edificio non solo è una tradizione dell'architettura antica, ma ben anche un composto di opere romane, i cui avanzi erano a quei tempi copiosissimi nelle Spagne. Le colonne di marmo sono di proporzione corintia, i capitelli sono corintj composti. Molte parti dei fregi e dei cornicioni appartengono ai romani. Gli archi posati sopra colonne sono una imitazione della maniera di fabbricare propria del basso impero. L'insieme della pianta ha molta rassomiglianza colle basiliche. Non v'ha di *moresco*, per vero dire, che un certo gusto di ornare, il quale esclude ogni specie di figure d'animali. Il genere così detto *moresco* si ravvisa pur anche dall'arcuatura di alcune porte, eccedenti il semicerchio; lo che sembra costituire il carattere dell'architettura di questo popolo.

Ma il più singolare monumento, che la Spagna abbia conservato del gusto *moresco*, è quello denominato *alhambra* che serve di palagio e di fortezza. Se l'aspetto esterno delle torri presenta l'idea di guerra, la parte interna offre un complesso di tutto ciò che il piacere e l'industria può immaginare di più voluttuoso. Secondo le relazioni de' viaggiatori, che hanno visitato quel soggiorno, pare di essere trasportati in uno di quei palagi che la poesia orientale faceva edificare dalle fate. Dopo di essere entrati per la porta costrutta ad arco maggiore del semicerchio, si giunge a due cortili oblunghi, l'uno de' quali è conosciuto sotto la denominazione di *corte de' Leoni*, ed è famoso negli annali degli Arabi. Intorno a questi due cortili sono distribuiti, a pianterreno, tutti gli appartamenti del palazzo: gli uni son destinati alla rappresentazione e guardano la campagna; gli altri più freschi, più ritirati, non hanno che piccole aperture verso i portici interni; ma tutti sono ricchi di ornati a stucco dipinto, di piastrelle quadrate di majolica e di marmi preziosi.

La descrizione di queste parti riuscirebbe piuttosto nojosa al lettore; spettando ai disegni il rappresentare all'occhio tutte le anzidette varietà. Si veggono camere da dormire, nelle quali il letto era collocato in una alcova sopra una predella rivestita di piastrelle di majolica, e vicino ad una fontana; perchè tutto avea per iscopo di procurare freschezza. Nella sala destinata ai musicali concerti, quattro alte tribune erano preparate pei suonatori, mentre tutta la corte era seduta sopra tappeti intorno ad un bacino d'alabastro. Ovunque le finestre e le aperture sono praticate in modo che le prospettive più ridenti, ed il più dolce effetto della luce appagano gli occhi; e le correnti di aria, procurate con arte, rinnovano la freschezza, di cui si gode in ogni parte dell'edificio.

Il castello detto *Generalie* trovasi presentemente in uno stato quasi di totale ruina. Non ostante quello che rimane prova ch'esso non era inferiore all'*alhambra*, sì in grandiosità che in ricchezza. Regna però lo stesso gusto, eguali sono le distribuzioni e i dettagli, per cui questi due edificj si possono ritenere della medesima epoca.

Abbiamo date queste poche nozioni intorno a tali monumenti, di cui nell'opera di Murphy trovansi descritte con molta esattezza le più minute particolarità, solamente per farne oggetto di alcune osservazioni critiche, spettanti all'architettura, e per indicare una delle sorgenti del gusto contemporaneo detto gotico.

La prima riflessione, che nasce dalla conoscenza de' monumenti *moreschi*, ci porta a scemare di molto l'idea che suol formarsi tanto del genio di coloro che hanno innalzato questi edificj, quanto della potenza dell'arte di edificare che si è ne' medesimi spiegata. Prima di tutto, per concorde relazione de' viaggiatori, i materiali impiegati in queste fabbriche non sono certamente da paragonarsi a quelli messi in opera dagli antichi, presso i quali la dimensione considerevole delle pietre e la solidità delle masse costituivano il merito principale de' fabbricati. Non si veggono, dice un viaggiatore moderno, negli edificj *moreschi* quelle masse di marmo o di granito, quelle grandi pietre innalzate con isfarzo, e messe insieme o collegate con sommo artificio; che richiamino il modo tenuto dall'Egitto, dalla Grecia, dall'Etruria e dai Romani. I materiali de' monumenti *moreschi* sono di piccola dimensione, e di un apparecchio ancor più meschino. I muri di questi ampj recinti hanno solo qualche catena o contrafforto in pietra da taglio: tutto è muratura, cogli intonachi interni dipinti.

La stessa cosa, può dirsi, a un dipresso, delle combinazioni dell'arte di edificare, nelle quali non ci è dato di vedere alcun che di grande e di ardito, che lasci supporre qualche abilità ne' mezzi. Le cupole che sovrastano ad alcune delle sale di questi interni non hanno nè molta elevazione, nè un gran diametro. Esse non danno a divedere nell'artefice una cognizione profonda dei mezzi meccanici. Non si veggono in alcun luogo grandiose vôlte spinte a quel grado di altezza che desti ammirazione. Quella selva di colonne della moschea di Cordova è veramente una prova della impotenza dell'arte. Nessuna delle sue arcate ha più di 20 piedi d'apertura (met. 6, 50). Le descrizioni stesse riferiscono che il legno entrava nella composizione di tutti quei lacunari.

Riguardo alle forme particolari dell'architettura *moresca* non ci sembra potervi discernere ciò che costituisce un vero carattere di originalità, vale a dire una maniera di essere, nata da cause locali o naturali. Gli Arabi, quando usciron fuori del loro paese, non avevano alcun'arte. Essi dovettero quindi togliere le loro idee dai modelli che colpirono

i loro occhi, e questi modelli eran quelli dell'architettura bizantina, o dell'architettura greco-romana degenerata. Su questi elementi travisati essi formarono il loro gusto, e dai materiali di edificj caduti in ruina od abbandonati pigliarono in seguito certe pratiche del loro modo di costruire. Una delle più evidenti si è quella delle arcate su colonne, propria dei secoli della decadenza. Non trovasi nella loro architettura verun esempio di piattebande sopra colonne.

Ciò che sembra proprio di essa, è il genere di dette arcate, che possiamo dividere in due classi.

La prima delle loro forme consiste in un arco a tutto sesto, ma di molto maggiore, vale a dire che l'arco è formato da tre quarti d'un cerchio. Questa forma sarebbe molto difettosa in pietre, perchè il peso perpendicolare che poggia su tali archi mancherebbe nelle parti inferiori dell'arco stesso, della resistenza necessaria; ma fabbricando con piccioli materiali o mattoni, e con un cemento che fa, pel collegamento delle parti, un tutto omogeneo, la consistenza di questo tutto può far eccezione alle leggi della solidità e a quelle della gravità.

Ed è questo che gli architetti arabi hanno ancor meglio dimostrato nella seconda forma degli archi, di cui fecero uso, vale a dire in quegli archi che possono denominarsi *a tre curve*, formati da uno più alto e da due più bassi che lo accompagnano. Gli architetti gotici hanno imitato quel genere di frastaglio in certe parti leggiere della loro costruzione. Trovasi ancora un'altra forma di frastaglio applicato a molte curve di arcate *moresche*, di quelle cioè in cui la forma della curva offre una linea ondeggiante la quale senza dubbio sarà stata suggerita dal metodo degli archi a tre curve. Quanto all'arco acuto dobbiamo dire che i disegni dell'*alhambra* ne mostrano alcuni terminati a punta, i quali sembrano piuttosto un giuoco di frastaglio, che un sistema di costruzione. Rispetto alle vôlte, i disegni da noi citati presentano così pochi porticati a soffitto, e così poche cupole, ch'egli è difficile il dare giudizio su questo particolare. Le cupole non presentano nulla che possa riferirsi alla forma dell'arco acuto. Tuttavolta, qualora vi fossero archi o vôlte acute, non sarebbero che scherzi di costruzione.

Quando un'architettura non è fondata sovra tipi originarj, e sovra pratiche suggerite prima dall'immaginazione, ed indi sanzionate dall'istinto e dalla ragione, è naturale che il genio degli architetti si abbandona arbitrariamente a capricci di forme, i quali dirizzandosi a spiriti senza principj, credono di aver raggiunto il loro scopo quando hanno lusingato gli occhi col diletto della varietà.

Non può negarsi, che gli architetti arabi non abbiano avuto principalmente in vista un tale diletto, e che non sieno riusciti a produrlo in quella parte, che dicesi *ornato*. Ciò che appelliamo con questo nome, nell'arte de' Greci e de' Romani, si offerse, in un copiosissimo numero di edificj antichi, agli architetti arabi, i quali se ne appropriarono i dettagli. Ma i membri o le parti costituenti il sistema greco erano mal conosciute dai decoratori *moreschi*, e quindi l'ornato antico trovasi mescolato e confuso colle invenzioni del capriccio. Per sì fatto motivo vennero impiegati, in mezzo ad un affastellamento di ricami insignificanti, i modiglioni, i dentelli, le volute, i fogliami, ed anche molti capitelli che non presentano più alcuna idea d'ordine, nè alcun carattere di ordinanza particolare.

Il gusto di quella specie di ricami ed ornati dipinti, che gli Arabi avevano presa dagl'Indiani, passò fra di lore, dalle tele dipinte e dalle stoffe preziose, nella decorazione dell'architettura. Prevalso un cotal gusto, anche le forme della costruzione vi si dovettero assoggettare, quindi l'uso de' dentelli nelle arcate, negli alzati di tutti gli interni, e questa profusione di minuti lavori, di minuziosi dettagli, quali vedevansi sulle armature, sulle minuterie e sulle stoffe di questi popoli. Fu cotesto spirito manufatturiero, se così possiam dire, che divenne il genio della loro decorazione. Nulla può accostarsi alla prodigalità, alla moltiplicità, alle varietà che introdussero nell'ornato interno de' loro edificj: non si veggono che pitture, incrostature, mosaici, dorature, fogliami ecc. Alla rappresentazione di animali e di figure umane, che non potevano essere ammessi in tali composizioni, supplivasi colla innumerevole combinazione di forme fantastiche, il campo delle quali non aveva alcun limite.

Ora nulla di più favorevole all' impiego delle sostanze coloranti ed alla varietà de' loro contrasti, che questa sorta di scherzi d'una fantasia disordinata, ove tutto ciò che brilla è ben accetto, e dove il pennello non era sottoposto ad alcun giudizio che lo chiamasse a render conto di ciò che operava.

Tuttavolta si vedono in questa profusione di ornati certi dettagli con bel garbo eseguiti, alcune parti di fogliami d'un getto grazioso e d'un felice contorno. I pavimenti presentano, nelle loro incrostature di marmo, degl'intrecci e dei disegni di elegante composizione. Murphy ha descritto le particolarità di una colonna poligona, ornata in tutte le sue faccette di rosoni incrostati, che produrrebbe in una decorazione arabesca un bellissimo effetto.

Un artista intelligente potrebbe anche rinvenire ne' monumenti *moreschi* qualche pensiero ingegnoso, capace di arricchire di nuove idee il campo dell'ornato e della decorazione.

Per esempio scorgesi di frequente ripetuto nelle vôlte e nelle cupole, che non hanno apertura, un espediente che dev'essere molto piacevole per introdurvi l'aria e la luce; e consiste in certi coni poligoni di terra cotta, vuoti senza dubbio, i quali fan parte della murazione di queste vôlte, e vi sono distribuiti con simmetria, e spesso in tutta la loro circonferenza. Questi coni foggiati e vuoti in guisa da trasmettere la luce, devono per la forma de' loro angoli rientranti e saglienti produrre l'effetto come di stelle raggianti

nella concavità dello spazio del cielo formato dalla curvatura della vòlta.

MORMANDO (Gian Francesco) — Architetto fiorentino nato nel 1455, morto nel 1532.

Studiò sotto il celebre Alberti, e si perfezionò in Roma sui monumenti dell'antichità. Recatosi a Napoli, strinse amicizia coi più famosi architetti di questa città.

La chiesa di san Severino, una delle più considerevoli di Napoli, fu da lui architettata, e si acquistò con essa tanta riputazione che Ferdinando il Cattolico, re di Spagna, lo chiamò a sè per far costruire un palazzo ed una chiesa. Si vuole ch'ei fosse impiegato presso quel monarca, come architetto, e come cantante; ciò che gli valse un doppio emolumento.

Di ritorno a Napoli condusse a termine la chiesa di san Severino, e lavorò anche nel monastero, annesso alla medesima. Tra le varie opere del *Mormando* contansi parecchi rinomati palazzi, e fra questi il palazzo Cantalupo, sulla spiaggia di Posilippo. Presso a san Severino edificò a sue spese la graziosa chiesuola della Stella — MIL.

MORSA o MORSE — (Arrachement, harpes) — Pietre che sporgono in fuori dai lati dei muri, lasciatevi a fine di potervi collegare nuovo muro. Quando si costruisce la facciata d'una casa, e si lascia un risalto di pietre, per potervi collegare la facciata che verrà in seguito costruita, queste chiamansi dai francesi *pierres d'attente*. Ma quando si ristaura una facciata od un muro, e si demolisce tutto quello che è guasto ed anche alcune parti buone, per formar legame colla nuova muratura, essi dicono formar *des arrachemens*, lasciare l'addentellato — Sin. Borni.

MORSE DI FERRO — (Harpes de fer) — Sono pezzi di ferro piegati a guisa di gomito, i quali servono a tener ferme le palanche angolari de'tramezzi coi muri divisorj.

Si fanno pure delle *morse* di bronzo, perchè essendo meno soggette alla ruggine, durano più lungo tempo.

MOSAICO — (Mosaïque) — Vocabolo che viene dal latino *musivum*.

Il *mosaico*, a definirlo in modo generale, è un lavoro fatto di pezzuoli di pietra, di marmo, di ciottoli, o di materie vetrificate e colorate, i quali si commettono insieme sopra un fondo qualunque, con mastice, stucco od altra consimile materia, pulendone la superficie.

Il lavoro primitivo del *mosaico*, qualunque sia il paese in cui esso venne inventato (se però un'arte così semplice ne' suoi elementi può aver avuto un inventore nel senso sublime in cui deve prendersi la parola) dovette, a parer nostro, consistere da prima in una di quelle operazioni, che può essere comune ad ogni uomo. Si raccolsero de' ciottoli per formare un'area solida, unendoli insieme colla malta. Questi ciottoli saranno stati probabilmente di varj colori; quindi nulla di più naturale che lo scegliere questi colori nel modo, che vedesi usato anche oggidì in Inghilterra colle pietre focaje spezzate, di cui si rivestono le superficie dei muri, formandone scompartimenti di pietre bianche o nere. Ecco la semplice origine del *mosaico*.

Non sappiamo dire in quanti paesi il metodo di formare delle aree con minuti ciottoli sia tuttora in uso. Esso è comune particolarmente in Italia, ove l'uso della malta con calce forma un solidissimo legame; e non è da porsi in dubbio che non sia stato adoperato anche nella Grecia.

In seguito si pensò a fendere i grossi ciottoli, a dividerli in piccoli pezzi eguali e quadrangolari, onde, avvicinandosi vieppiù fra loro, presentassero un pavimento più unito, una superficie più facile ad essere lisciata. Quando si consideri il poco dispendio, la solidità, la leggiadria di questo genere di commessura, e la facilità di ripararlo nelle parti che si guastano, non deve recar maraviglia se la maggior parte de'cortili nelle case di Pompei siano stati lastricati in questo modo.

Questa sorta di pavimento può ritenersi come il secondo grado d'invenzione nell'arte di fare il *mosaico*. Da essa in fatti non vi fu che un passo a quel genere di ornati a semplici scompartimenti che vedesi applicato a parecchi pavimenti, nei quali vi sono delle zone di ciottoli, specialmente di color nero, e ridotti a piccioli cubi, che formano già per sè stessi alcune varietà di disegno. Ne esistono de'frammenti nella maggior parte delle collezioni di antichità, ed in generale i loro scompartimenti consistono in liste di color bianco o nero.

Presentando i sassi un'immensa varietà di colori, si cercò di produrre con essi qualcuno degli effetti della pittura ne' pavimenti più dispendiosi e soprattutto in quelli interni. Una quantità infinita di *mosaici*, rinvenuti nelle stanze più ornate dei più ricchi appartamenti, ci mostrano molte di queste opere che possono, a gradi diversi, passare per modelli di gusto e per capilavori del genere decorativo adattato ai pavimenti.

Questi, che si potrebbero pur anche classificare secondo la maggiore o minore ricchezza d'ornati, si dividono in due classi ben distinte. Sonovi i *mosaici* a ornati, ed i *mosaici* a figure.

Ne'primi trovansi tutte le specie di forme, di idee, di capricci e di scherzi che costituiscono il gusto dell'arabesco; intrecci, festoni, fogliami, volute, chimere, maschere, simboli ed attributi d'ogni genere. Tali disegni, eseguiti con gusto e bell'effetto, somigliano a quegli schizzi che il pennello si diletta di produrre.

I sassi colorati messi in opera in questi ornati non producono d'ordinario colori vivi e taglienti; quindi si pensò di mescolare a queste sostanze naturali de'cubi di materia artificiale, vale a dire vetrificata, per poterla colorire a piacere. E allora si ottennero tutte le gradazioni necessarie, ed il *mosaico*, sotto questo aspetto, non ebbe più nulla da invidiare alla pittura.

Il maggior numero de' *mosaici* della seconda classe, vale a dire *a figure*, sono appunto composti di queste due specie di materie. Gli ornatisti che presedettero alla esecuzione di queste opere, hanno, a quanto sembra, trascelto tutti gli oggetti proprj a lusingare gli occhi ed il gusto. Tuttavia i *mosaici* a figure non devono essere giudicati come quadri, nè sotto il rapporto del disegno o della composizione, nè sotto quello della prospettiva. Non conviene però dimenticare ch'essi non sono altro che pavimenti. Ora una tale destinazione, ed il modo con cui devono essere riguardati, non possono nè ammettere, nè esigere la perfezione d'un quadro. Merita d'essere collocato tra' primi di questo genere il gran *mosaico* rinvenuto, cinquant'anni sono, in Otricoli, e situato nella rotonda del museo del Vaticano. Esso è rotondo, e diviso in quattro grandi scompartimenti, nel centro de' quali scorgesi una testa di Medusa. In una delle zone sono figurati de' combattimenti di centauri. Altri spazj molto più grandi contengono gruppi di tritoni o di nereidi, le cui figure sono grandi al vero.

Però gli antichi hanno eseguito per pavimenti a *mosaico* certe composizioni che rappresentavano una specie di quadro. Tale si è quello che nel palazzo Barberini rappresenta il Ratto d'Europa, con gruppi delle sue compagne, che fuggono alla spiaggia del mare, il cui punto di vista occupa la parte superiore del quadro. Questo pezzo fu ritrovato a Palestrina, l'antica Preneste, e pare che abbia fatto parte del pavimento del tempio della Fortuna, ove fu anche rinvenuto il celebre *mosaico* detto di *Palestrina*, il quale rappresenta una specie di quadro dell'Egitto. Secondo Plinio quest'opera sarebbe stata eseguita ai tempi di Silla nel tempio della Fortuna, prima della quale epoca il lavoro *a mosaico* non era conosciuto in Roma.

Il *mosaico* di Palestrina, senza dubbio il più singolare, sotto molti rapporti, fra tutti quelli che ci sono pervenuti, è per altro d'un genere di composizione assai meno durevole per servire di pavimento. In esso nulla v'ha che indichi un aggregato di linee o di scompartimenti proprj a farne un oggetto di semplice ornamento. Contuttociò la poca estensione di questo pezzo fa credere che abbia potuto servire a decorare la parte di mezzo d'una composizione di altri oggetti.

Così il *mosaico* d'*Italica* è un quadrato lungo, la cui estensione dividesi in due parti, l'una esterna, la quale contiene un doppio ordine di forme rotonde o di medaglioni contenenti i busti delle muse ed alcuni altri oggetti. La parte interna è un parallelogrammo occupato dalla figura d'un circo, in cui veggonsi corse di cani o di cavalli ecc. Questa sorta di quadro doveva essere posto, come ognuno vede, nel mezzo d'una composizione tutta a scompartimenti.

Fu, a dir vero, un'idea molto ingegnosa e molto conforme alla natura del *mosaico* quella che venne eseguita in Pergamo da Soso, nella sala de' banchetti di quella città. L'artista prese ad imitare un pavimento, su cui sieno sparsi gli avanzi della tavola, che i convitati hanno gettato o lasciato cadere a terra, e non sieno stati scopati. Questa sala fu perciò denominata *asarote*, cioè non iscopata. Notavasi in questo *mosaico* un pezzo rappresentante un vaso di metallo con una colomba in atto di bere; sull'orlo eranvi altre colombe che si beccavano o spiegavano le ali al sole. Pare che questo quadretto facesse parte d'un fregio circondante il *mosaico*.

Questo piccolo oggetto, che il tempo ha rispettato, trovasi nel museo Capitolino in Roma; il lavoro è de' più fini che si conosca in *mosaici* antichi fatti di pietre naturali. Le parole di Plinio, che abbiamo liberamente tradotte, descrivono questa composizione con una tale esattezza, che non è possibile il darne l'idea con una chiarezza maggiore.

Debolissime sono pertanto le ragioni, di cui si è servito il Winckelmann per combattere l'opinione, che il *mosaico* delle colombe del Campidoglio sia quello stesso di Pergamo. Questo pezzo, dic'egli, è stato ritrovato nella *Villa Adriana*, incrostato nel mezzo d'un pavimento a *mosaico* più grossolano, ma circondato da una fascia di fiori d'un lavoro delicatissimo come quella del *mosaico* di mezzo. Il Winckelmann ritiene difficilissimo il togliere e trasportare quel piccolo quadro fatto di tante pietruzze, come se a' dì nostri non se ne trasportassero ovunque di simili colla più grande facilità. Chi non vede che l'incrostatura di sì grazioso *mosaico* sopra un altro più comune prova evidentemente essere questo un pezzo tolto da un altro? Del resto, quando fosse (come lo è) impossibile di provare, che un tale *mosaico* fosse un pezzo portato via da Pergamo, bisognerebbe sempre confessare ch'esso ne sarebbe una copia antica, ed in questo genere una copia simile equivale all'originale.

Plinio ci fa sapere che dall'uso di lastricare le sale ed anche i cortili in *mosaico*, si passò a quello di ornare l'interno degli appartamenti e le vôlte (*cameras*): questo vocabolo significa l'uno e l'altro; ed aggiunge che si adoperò il vetro in questo genere di decorazione. Noi siamo d'avviso, che sino al presente non siasi scoperto alcun avanzo di *mosaico* de' bei tempi dell'antichità adoperato a tale uso.

Ma l'impiego delle materie vetrificate ne' *mosaici* delle vôlte, non solo ebbe luogo, ma divenne generale a' tempi del basso impero. Santa Sofia in Costantinopoli ha la cupola coperta d'un *mosaico* formato, senza molta uniformità di legame, da piccioli cubi di vetro dorato di circa due linee di superficie, e incrostati in uno strato di malta dello spessore d'un pollice, e molto dura. Secondo le pratiche di questo processo si conservò un'apparenza di pittura ne' secoli che succedettero alla distruzione dell'impero romano. Le porte delle basiliche cristiane, le absidi, furono rivestite di *mosaici* a colori e ornati delle immagini di Cristo, della Vergine e degli apostoli.

Quest'arte non cessò di essere praticata in Italia, nè sembra che i Greci abbiano, nel modo che alcuni pensano, contribuito a siffatti lavori. Però avendo i Veneziani, sul cominciare del decimoterzo secolo, chiamati a sè alcuni pittori greci, si vuole che uno di essi per nome Apollonio abbia insegnata l'arte del *mosaicista* ad Andrea Tafi, e lavorato con lui in alcune pitture il cui soggetto era tratto dalla sacra scrittura.

Poco dopo Gaddo Gaddi si esercitò in quest'arte e condusse diverse opere in parecchie città d'Italia. Giotto, allievo di Cimabue, e nato intorno al 1276, eseguì il gran quadro in *mosaico*, che è al di sopra della porta della chiesa di san Pietro in Roma, ove fu trasportato dall'antica basilica. Questa pittura, conosciuta sotto il nome di *nave di Giotto*, rappresenta la barca di san Pietro agitata dalla tempesta.

Da quest'epoca in poi sembra che il *mosaico* abbia mirato a cangiare di destinazione, e a divenire un surrogato alla pittura. Esso pervenne, insieme colle arti del disegno, ad un altissimo grado in quel genere detto dagli antichi *sectilia*, *lavoro di composto* dai firentini, e che potrebbesi chiamare *intarsiatura di marmo*.

Il Beccafumi si acquistò tra' primi una grande riputazione col lavoro del pavimento della cupola di Siena, opera molto considerevole rispetto alla composizione, al disegno e ad una ricca invenzione, a cui gli artisti più valenti attinsero felici idee ed utili lezioni. Questa specie di *mosaico* è composto di lastre di marmo, di tre diversi colori, di bianco chiarissimo, di grigio scuro e di nero. Questi differenti pezzi sono tagliati e congiunti con tanta intelligenza, che fanno l'effetto d'un dipinto a chiaroscuro.

Molte opere meno importanti e meno rinomate furono del pari eseguite; il gusto in somma per questa sorta di lavori sembra essersi concentrato in Firenze, dove ricevette ne' pezzi meno estesi, ma più preziosi per la materia, una nuova perfezione, vogliamo dire i *mosaici* in pietre fine, ne' quali le sostanze più rare trovansi lavorate e congiunte con sommo artificio in modo da rappresentare, senza lasciarvi scorgere l'arte che le riunisce, una quantità di oggetti, i cui toni variati e digradati sembrano sfidare la magia dello stesso pennello. È vero che per lo più non s'imitano in questo genere che oggetti di mezzana dimensione, applicandosi bene spesso i loro fondi alla decorazione di tavole o di certi mobili di lusso.

Il *mosaico*, come si è veduto, non fu altro in tutta l'antichità, e non ostanti i progressi successivi di quest'arte, che una maniera piacevole d'ornare i pavimenti e le altre parti che possono comportare un simile ornato. Nè pare che il *mosaico* sia mai uscito da questa duplice attribuzione, vale a dire, che abbia cercato di supplire per mezzo de' suoi effetti all'apparenza od alla realtà della pittura ne' quadri propriamente detti. Ma l'uso del vetro, ne' cubi di cui si compone il *mosaico*, essendo divenuto generale, dovette contribuire ad estendere il dominio di quest'arte. Da che fu sperimentato che tutte le tinte e le gradazioni più variate della pittura potevano essere facilmente imitate dalla pratica di colorire il vetro, e da una riunione di cubi di questa materia ridotti a piccolissime dimensioni, si comprese che con questi mezzi era facile il contraffare i quadri, ed imitare l'arte del dipingere nelle sue più delicate gradazioni.

L'uso che il medio evo fece del *mosaico* per la decorazione delle chiese, dovette pur anche fare di questo genere di ornamento un surrogato della pittura. La mancanza di perfezione imitativa nel *mosaico* di que' tempi di barbarie dipendeva dalla ignoranza e dalla imperfezione del disegno. Quando le arti d'imitazione ricevettero tutto il loro sviluppamento, anche quella d'imitare la pittura si avanzò di pari passo verso il suo perfezionamento. La solidità e la durevolezza di questa contraffazione dell'arte di dipingere fecero nascere l'idea di applicarla di nuovo alla decorazione delle vôlte e delle cupole.

Un vasto edificio sembrava più di tutti richiedere un tale impiego. Sul cominciare del secolo diciassettesimo, il pontefice Clemente VII fece decorare di *mosaico* tutta la parte interna della cupola della nuova chiesa di san Pietro. Fra gli artisti impiegati in quel lavoro, eranvi Paolo Rossetti e Francesco Zucchi. Tutti gli ornati di figure che riempivano gli scompartimenti della cupola furono condotti a termine con ottimo successo nel 1603. Siccome la durata del *mosaico* dipende dalla buona qualità de' mastici, così verso lo stesso tempo Giambattista Calendra ne inventò uno, il quale contribuì di molto a porre in credito, per la decorazione, l'uso del *mosaico*. Egli eseguì nello spazio di quattordici anni i grandi *mosaici* dei pennacchi della cupola, i quali rappresentano i quattro padri della chiesa, secondo i dipinti di Lanfranco, d'Andrea Sacchi, di Romanelli e di Pellegrini.

Questi grandi lavori di *mosaico* persuasero sempre più, che tale processo era acconcio a riprodurre in copie durevoli le opere del pennello. Il *mosaico* ebbe in una parola la stessa sorte della tappezzeria; quest'arte non era stata da prima impiegata che ne' drappi de' pavimenti; in seguito venne estesa al rivestimento de' muri interni; vi si disegnarono ornati, e poi figure; e finalmente si concepì l'idea di far copiare i più bei quadri, e tale in oggi si è la sua destinazione.

La chiesa di san Pietro dovea aprire al *mosaico* questo nuovo campo. Varie cause locali non tardarono a provare che le pitture a fresco o ad olio erano attaccate dalla umidità. Si risolvette di non più esporre a pericolo la durata di varj pregevolissimi quadri, e di sostituire ad essi altrettante copie in *mosaico*. Tutte le cappelle di san Pietro furono quindi ornate di pitture di questo genere.

Il progetto di non più ammettere in san Pietro che quadri a *mosaico* fu cagione che non solamente si venne così a rimpiazzare le antiche pitture, ma si fecero espressamente in più ampia dimensione, le

copie di non pochi quadri di grandi maestri collocati altrove. Qualunque siasi la distanza che vi possa essere da un originale alla copia, l'effetto per altro di questa è tale che può a prima giunta trarre in inganno. In caso di distruzione degli originali, è certo che queste ripetizioni potranno sempre trasmettere alle età più lontane una gran parte del merito che ha contraddistinta la pittura moderna.

Da poichè la chiesa di san Pietro fu terminata a *mosaico* in tutti i particolari della sua decorazione, quest'arte dispendiosa, per molto tempo alimentata da così grandiosa intrapresa, contrariata in seguito da diversi avvenimenti, sembra esser scaduta dalla voga in cui era una volta. Essa tentò di diffondersi fuori d'Italia, e pochi sono i paesi che non ne posseggano qualche opera; ma è incerto ch'essa vi trovi, sì nel genere della costruzione, sì nelle convenienze decorative, le cause che l'hanno fatta prosperare in Italia, e particolarmente in Roma, che sembrava il centro di questo genere di lavoro.

Le ultime notizie raccolte intorno a quest'arte, mostrano che si è dovuto trasportare a Vienna d'Austria, per la chiesa degl'Italiani, piazza de' Minimi, una copia esatta in *mosaico* del Cenacolo di Leonardo da Vinci, il cui originale, pressochè distrutto, spettava bene a quest'arte il riprodurre.

MOSCHEA — Sono così chiamati i templi degli Arabi e dei Turchi. Abbiamo dimostrato all'articolo Moresca ecc., che gli Arabi non avevano alcun principio d'architettura quando dilatarono le loro conquiste a paesi che prima erano soggetti alla dominazione romana. Nè può dirsi che i medesimi sieno stati nelle loro regioni gl' inventori d'una architettura che dovrebbe dirsi nuova. Il carattere che possiam loro attribuire negli edificj che innalzarono, consisteva specialmente, tranne alcune particolarità di forma, in un certo gusto d'ornare di cui si è dimostrata la ragione, ma soprattutto, e per fatto di detta ragione, in una profusione d'ornamenti portata all'eccesso. Parecchie delle *moschee* dei Mori costrutte nelle Spagne, lo furono cogli avanzi di edificj romani. Quand'essi non ebbero materiali belli e preparati da porre in opera, imitarono più o meno fedelmente i modelli, che primi si erano presentati ai loro occhi.

I Turchi hanno fatto lo stesso. Essi cominciarono ad appropriarsi le chiese costrutte dai Greci per convertirle in *moschee*. Gli storici del basso impero riferiscono che nel momento dell' assalto generale dato a Costantinopoli dai Turchi, Maometto II, il quale avea promesso a' suoi soldati il saccheggio per tre giorni, non aveva riservato che i monumenti raccomandando loro di conservarli. Entrato che fu nella città, rimase maravigliato in particolar modo alla vista di santa Sofia; e scorgendo che un Turco ne guastava i mosaici, si scagliò contro di lui a colpi di scimitarra, gridando: *Non sai che ho riservate per me le chiese e le pietre?* Da quel momento la chiesa di santa Sofia fu convertita in *moschea*.

Molte altre autorità e testimonianze contemporanee provano che i Turchi si consideravano come tributarj de' Greci in fatto d'arti. Selimo I, secondo Cantenier, impadronendosi delle chiese della capitale, ne lasciò una ai Greci a riguardo di un architetto della loro nazione il quale aveva costruito d'ordine suo una grandiosa e magnifica *moschea* in Adrianopoli. Egli era nipote di un altro architetto, che Maometto II aveva impiegato nella costruzione di una *moschea* che fece innalzare in Costantinopoli.

Risulta da molti fatti consimili, che i Turchi riguardavano i Greci come loro maestri in architettura, per modo che esisteva un secolo dopo la presa di Costantinopoli, un gran numero di chiese greche. Secondo un viaggiatore moderno (M. Castellan) potrebbesi tuttora riconoscere nelle innumerevoli *moschee*, che fan bella la vista della città e de' sobborghi di Costantinopoli, ch'esse altro non sono che tradizioni, per la maggior parte, o ristauri di quelle chiese, che esistevano all'epoca della presa di detta città, e che non furono distrutte.

Anche nella supposizione che i Turchi avessero fatto costruire tutti questi edifizj, sarebbe un opporsi all'evidenza il non riconoscere in essi l'opera de'Greci, od almeno la copia de' monumenti ch'essi avevano eretti sotto i loro imperatori. Ne basta per prova la perfetta rassomiglianza che esiste fra le *moschee* anche più recenti coll'antica chiesa di santa Sofia, che è il vero tipo e modello di tutti quanti i detti edificj. Osservasi inoltre ch'essi sono in una proporzione decrescente, non diremo di ricchezza, ma di reale beltà, a misura che la loro costruzione si avvicina a' nostri tempi.

Per esserne convinti, basta paragonare a santa Sofia la *moschea* del sultano Achmet III, la quale è l'ultima e senza dubbio la più magnifica. Non ostante la ricchezza della materia, la quantità degli ornamenti e la sua grandiosa dimensione, questo edificio sembra meschino e di cattivo gusto, e l'interno non produce la metà dell'impressione che si prova all'aspetto di santa Sofia.

La *moschea* di Solimano presenta la più perfetta imitazione delle chiese greche. Essa non differisce che nell'uso de' minareti in luogo di campanili; e consiste particolarmente in una gran cupola coperta di piombo e sormontata da una guglia di bronzo dorato, che termina a mezzaluna. Questa cupola è fiancheggiata da quattro porzioni di sfera, o mezze calotte, che formano al di dentro altrettante cappelle a vôlta sferica, o sfondati semicircolari, come in santa Sofia.

Tra ciascheduna di queste semicupole o calotte sonovi due contrafforti puntellati, ed ogni grado di essi è sormontato da tre piccole lanterne e da una quarta più alta. Queste lanterne servono di ornamento all'esterno, e di uscita alle scale per cui si ascende alle gallerie superiori. Tutto quest'ordine di costruzioni, il quale presenta l'immagine della croce greca, è inscritto in un quadrato formato da diversi ordini di

gallerie, che girano intorno all'edificio tanto nell'interno che nell'esterno.

Dalla parte di ponente è l'ingresso principale del peristilio o chiostro, che precede la *moschea*. Esso è circondato da colonne e coperto da piccole calotte rivestite di piombo.

Nel fondo della *moschea* v'ha uno spazio a un dipresso eguale alla superficie del tempio, il quale è circondato soltanto da muri: è questo il cimitero, sparso di bellissimi alberi alternati, ov'è il sepolcro di Solimano e della sua sposa.

Da questa descrizione rilevasi che le *moschee* hanno moltissima rassomiglianza colle chiese greche. La maggior differenza nell'esterno consiste nei minareti invece dei campanili.

* MOSSE DEGLI ARCHI — (Naissances) — Que'conj di pietra che stanno da basso con la testa sotto l'arco altrimenti detti Imposte.

* MOSTRA — Quel luogo delle botteghe dove si tengono le mercanzie perchè sieno vedute.

* MOVIMENTI delle macchine. Distingue Vitruvio il muoversi delle macchine in due sorta, cioè in diritto, che da' greci è chiamato *cuthia*, e circolare detto dai medesimi *cyclotis*: l'uno e l'altro de'quali (benchè non sia fra di loro alcuna somiglianza) è necessario al movimento de'pesi; perchè le taglie, stanghe e molinelli, i raggi e simili co' loro giri corrispondono al movimento circolare; laddove le funi, le medesime stanghe e i perni, al diritto — *BALD.*

MOVIMENTO, MOTO — (Mouvement-Bewegung) — Il *movimento*, che è uno de'caratteri particolari di tutti gli esseri animati ed organizzati, che è l'attributo esterno e visibile della vita; il *movimento* è altresì quel carattere che dà particolarmente alle opere dell'arte una specie di vita, che loro è propria. Per questo *movimento* più o meno graduato, più o meno espresso, l'imitazione de'corpi riesce piacevole nell'attitudine ed azione d'una sola figura, o nella composizione delle scene che acconsentono molti personaggi.

La parola *movimento*, nel linguaggio delle arti, ha due significati: l'uno positivo, che esprime nel significato naturale lo stato visibile de' corpi opposto allo stato di riposo; l'altro metaforico, che indica nel senso figurato le qualità e proprietà morali, che sono il contrario di rozzezza e di monotonia.

Egli è chiaro che non può applicarsi all'architettura l'espressione e l'idea di *movimento* che sotto quest'ultimo rapporto, cioè figurato o metaforico.

Il *movimento* pertanto in architettura sarà una qualità sinonima di varietà — V. Varieta'.

V'ha del *movimento* nella pianta d'un edificio, quando è disposto sopra linee che, per mezzo di forme saglienti e rientranti, danno alla distribuzione dell'interno certe varietà d'accesso, a cui la semplicità d'una linea di fabbricato uniforme si oppone.

V'ha del *movimento* nell'alzato d'un edificio, allorchè, pel *movimento* della pianta, sonosi praticati degli avancorpi o delle ritirate, o quando si compone l'alzato stesso in modo che presenti delle masse diversamente elevate, delle linee contrastanti, od allorquando s'impiegano più ordini, o contrasti notabili fra i pieni ed i vuoti.

V'ha del *movimento* nella decorazione d'un edificio, per via di mezzi che dipendono dall'ingegno dell'architetto, il quale impiega per produrre quest'effetto la diversità medesima de'materiali e dei loro colori, la diversità dei processi nel modo di tagliarli, nel contrasto delle parti liscie colle parti ornate, l'uso della scultura, de'bassirilievi, degli ornamenti ecc.

Ciò che appellasi *movimento* è adunque una qualità lodevole in architettura; ma come tutte le qualità di questo genere, essa ha pure il suo eccesso, che ne forma il difetto. Vi fu tempo in cui la mania del *movimento* o della varietà, che così chiamavasi, fu spinta a tal segno che le piante degli edificj furono disegnate non più a seconda dei bisogni reali e delle convenienze proprie al monumento, ma giusta il capriccio di una puerile invenzione, che si formò per così dire un giuoco delle combinazioni di tutte le figure che la matita sapeva delineare. Furono anche, negli alzati, proscritte le linee rette, i contorni regolari, le curve semplici: tutto fu arcuato, contorto, mistilineo. La decorazione incontrò la stessa sorte, e noi crediamo d'aver fatto abbastanza conoscere gli eccessi di questa mania di *movimento* agli articoli *Bizzarria*, *Borromini* — V. queste parole.

* MOZZARE — Tagliare in tronco, dividendo la parte interamente dal tutto — *BALD.*

* MOZZATO E MOZZO — Da mozzare, troncato — *BALD.*

* MOZZICARE — Quello che rimane della cosa stata troncata — *BALD.*

MUET (le) architetto nato a Digione nel 1591, morto nel 1669.

Suo padre era guardia provinciale dell'artiglieria di Borgogna, il quale impiego può benissimo aver contribuito a dirigere le prime disposizioni del figlio verso il genio militare. Sappiamo in fatti che il giovine *Le Muet* fu impiegato in Piccardia dal cardinale di Richelieu in lavori di fortificazioni; ma il gusto per l'architettura civile prevalse in lui.

Fu *Le Muet* uno degli architetti più adoperati del suo tempo, se dobbiamo stare alle notizie che si hanno, de'palazzi e delle case di particolari da lui disegnati. Fra questi si annoverano i palazzi di Laigle, di Luynes, di Bauvilliers.

Fece inoltre parecchi castelli in diverse provincie, fra i quali molta fama gli procurarono il castello di Chavigny in Turrena, pel signor di Chavigny, segretario di Stato, e quello di Pont nella Sciampagna pel signor Bouthillier, sovr'intendente delle Finanze.

La rinomanza di *Le Muet* gli valse l'onore di essere trascelto da Anna d'Austria per dar compimento alla chiesa della Val-de-Grâce in Parigi, quando nel 1654 vennero ripigliati i lavori di questo gran-

dioso monumento. Egli ne diresse, come capo, la costruzione dalla prima cornice, lasciata da Francesco Mansart, fino al coronamento dell'edificio, ed ebbe la delicatezza di non dipartirsi punto dai disegni del primo architetto.

Alcuni critici hanno tuttavia preteso che *Le Muet* li abbia alterati, deviando dalle intenzioni del suo predecessore, particolarmente nella parte della decozione; e a lui si attribuisce quel gusto pesante di scultura di cui le vòlte sembrano piuttosto sopraccaricate che abbellite.

Le Muet ebbe sotto di lui, per ispettori generali, due valenti architetti, che Anna d'Austria volle associare a'suoi lavori, cioè Brontel e Le Duc. A quest'ultimo viene anzi generalmente attribuita l'idea della cupola di Val-de-Grâce.

Nel 1656 *Le Muet* cominciò la chiesa degli Agostiniani nella piazza delle Vittorie, ma fu colto dalla morte prima di terminarla, nella età di 78 anni.

Scrisse tre opere di architettura teorica, che furono in grido a que'tempi. La prima, dedicata al re, è intitolata: *Maniera di fabbricare per ogni sorta di persone* (in folio). Essa contiene le piante e gli alzati di parecchi edificj di sua invenzione, destinati particolarmente ad abitazioni di particolari: porta la data del 1623. Da questa raccolta chiaro apparisce che *Le Muet* ebbe generalmente un gusto saggio, regolato, e formato sui modelli dell'antichità. Il suo stile non è difettoso che negli ornati, avendo di troppo seguita la moda che regnava a'suoi tempi. L'opera, di cui ragioniamo, poteva esser meglio compilata; ma egli ebbe il vanto di essere il primo, nè possiamo negargli il merito di aver messo in voga un modo miglior di distribuire gli appartamenti. Questa parte che dicesi *distribuzione*, è senza dubbio quella che dipende più d'ogni altra dai capricci dell'uso; ma essa ha del pari certe regole di convenienza, che non sono affatto arbitrarie, e le *Muet* fu de' primi a riconoscerle ed a metterle in pratica.

L'altra opera di *Muet*, stampata nel 1632, è intitolata *Regole dei cinque ordini di architettura del Vignola, rivedute, aumentate e ridotte dal grande in piccolo* (in 8 con tavole).

La terza finalmente delle sue opere uscì alla luce nel 1645 ed ha per titolo: *Trattato dei cinque ordini d'architettura di cui sonosi serviti gli antichi, tradotto dal Palladio, accresciuto di nuove invenzioni per l'arte di edificare* (con sessantacinque tavole incise a bulino).

Venne rimproverato a *Le Muet* di avere sovente sostituito, in questa traduzione, i proprj pensieri a quelli dell'autore. Esso pure ne conviene, e confessa di avere in più casi preferito alle proporzioni date dal Palladio, quelle che sono adottate in Francia.

MULINELLO — (Tourniquet) — Specie di arganello a quattro braccia, che gira verticalmente all'altezza d'appoggio, in un chiassuolo, o a fianco d'una barriera per impedire il passaggio ai cavalli. Se ne fanno di legno, di ferro e di bronzo; e di questi due metalli ve ne sono in più luoghi de'cortili e de' giardini di Versailles.

MURARE — (Maçonner-Mauern) — Commettere insieme sassi o mattoni colla calcina per far muri ed edificj; fabbricare, costruire.

— (Murer) — Significa inoltre circondar di mura uno spazio qualunque; ed in questo senso dicesi un terreno *non murato*, o altrimenti non rinchiuso da *mura*. *Murare* vale anche turare un vano qualunque con calcina o mattoni o sassi, e dicesi quindi murare una porta, una finestra, o simili.

— A CASSA, ALLA RINFUSA, A SACCO — (Bloquer) — Impiegare in un'opera di muratura piccole pietre gregge gittate senz'ordine con la malta più o meno liquida, come suol praticarsi nelle opere costrutte nell'acqua.

MURATA (RIPA, O DIGA) — (Quai-Kai, Flussdamm) — Rialto di terra rivestito per lo più di muratura o di pietre da taglio, il quale serve a sostenere la terra dell'argine di un fiume, od a contenere le acque nel loro letto o nel loro bacino, procurando nel tempo stesso in alcune città un passeggio comodo e dilettevole.

L'aspetto dilettevole delle dighe *murate*, che servono a passeggio lungo i fiumi, manca a molte grandi città, e fra queste a Roma e a Londra. Quando un fiume è troppo distante dalla città, o la maggior parte di essa venne formata a riprese e troppo lungi dalle rive di un fiume, non v'ha più mezzo di procurarle questa delizia. Talvolta avviene che le rive d'un fiume sono occupate da case e da ragguardevoli stabilimenti, ed allora costerebbe troppo il sostituirvi dei rialti di terra, con quelle costruzioni che esigono.

Due città d'Italia, Pisa e Firenze, fabbricate ambedue sulle rive dell'Arno, godono della vista piacevole delle rive *murate*, che formano altresì una delle principali loro bellezze. Quei di Firenze soprattutto si distinguono per la loro uniformità, per gli edificj che li adornano, ed i ponti che riuniscono le due sponde del fiume.

Ma nessuna città può vantare, nè lo potrà forse mai, l'estensione, la grandezza e l'amenità delle rive, o chiaje *(quai)* di Parigi; opera cominciata da lungo tempo, ripigliata a diversi intervalli, e non ha guari condotta a compimento, portando a più d'una lega la lunghezza dello spazio che percorre il fiume in un canale di pietre da taglio intersecate di tratto in tratto da porti per l'arrivo de' battelli e lo scarico delle merci.

È da tempo che si è fatto il confronto della spesa de'materiali, pietre e mano d'opera delle rive *murate* di Parigi, con quella della superficie de'quattro lati della maggiore piramide d'Egitto, e si è trovato che il lavoro per l'incassamento della Senna è di gran lunga superiore a quello del rivestimento della detta piramide. Da quell'epoca, essendosi allungata la costruzione delle ripe *murate* di Parigi dai due lati sino alle pendici della città, basterebbe una semplice opera-

zione di misura per giugnere all'ultimo termine di siffatto confronto. Non sarebbe impossibile, a giudicarne a vista, che due leghe in lunghezza d'un rivestimento di pietre da taglio, sopra un'altezza media di 30 piedi, dessero tre o quattro volte la misura del rivestimento in pietra della grande piramide. Lascieremo questo calcolo alla curiosità di chi lo volesse intraprendere.

* La strada parallela al giro della fossa interna di Milano, lunga incirca metri 8200, che rappresenta l'antica esterna cerchia della città, è formata da un terrapieno sostenuto da un muro di rivestimento, con sovrapposta un'elegante barricata di granito, e mercè gli abbellimenti e gli adattamenti che continuamente vi si vanno operando, sarà in breve una passeggiata assai piacevole ed amena — *c.*

MURATORE — (Maçon-Maurer) — Chiamasi *muratore* un operajo specialmente impiegato nell'arte muratoria, nell'eseguire cioè ogni sorta di edifiej, in cui si faccia uso di pietrame, di pietre, di mattoni, di calce, di cemento, di gesso, d'argilla e di altre simili materie. L'abilità del *muratore* consiste nel saper disporre e commettere insieme i materiali con ordine e collegamento, preparare la calce, porre in opera il gesso, fare intonachi e stabilire, e tirare le sagome delle cornici in gesso.

* MURAZZI — Chiamansi dai Veneziani e per tutta Italia le poderose e colossali dighe marmoree che circondano e difendono la veneta laguna dagli assalti del mare verso la parte che confina nel golfo. Cominciarono ad essere costrutti tredici secoli dopo la fondazione di Venezia, essendosi posta la prima loro pietra ai 17 d'aprile del 1744. Sorgono essi in mezzo alle acque veneziane, nel litorale di Pelestrina e in quello di Chioggia tenendo una frontiera complessiva di metri 7390, compresavi la diga fatta ultimamente al porto di Malamocco, che si prolunga in mare essa sola per più di 2000 metri — *c.*

MURENA (Carlo) — Architetto romano, nato nel 1713, morto nel 1764.

La sua educazione ed i primi suoi studj lo avevano destinato alla carriera della giurisprudenza e della curia; ma un gusto particolare per l'architettura lo indusse ad esercitare quest'arte, di cui ebbe i primi rudimenti alla scuola di Nicola Salvi.

Il *Murena* trovò un protettore illuminato nel cardinale Barberini, che gli procurò una protezione migliore indirizzandolo al famoso architetto Luigi Vanvitelli, il quale stava in quel tempo fabbricando il lazzaretto d'Ancona; occasione favorevole per associare agli studj dell'architettura civile la scienza dell'idraulica. Profittò il *Murena* in breve tempo e così bene delle lezioni ricevute, che il Vanvitelli gli affidò poco tempo dopo la direzione di parecchi fabbricati, cui non poteva attendere personalmente.

Prescelto il Vanvitelli dal re delle Due Sicilie per costruirgli il magnifico castello di Caserta, il *Murena* si trovò nell'occasione di operare da solo e di esperimentare le proprie forze.

Molte sono le opere eseguite dal *Murena;* noi ci limiteremo ad indicare le più conosciute: del qual numero è il monastero degli Olivetani di Monte-Morcino in Perugia, ch'egli costrusse da capo a fondo terminando anche la chiesa. E questo fu il suo primo edificio. Nello stesso tempo diede i disegni del tabernacolo di marmo prezioso, che adorna la cattedrale di Terni: poco dopo edificò a Foligno la chiesa delle monache della ss. Trinità.

Cresciuto in fama, ottenne lavori in Roma, ov'egli fece costruire, nella chiesa di sant'Antonio dei Portoghesi, la bella cappella di Zampai. La pianta di questa cappella è un quadrato lungo: vi è molta ricchezza di architettura, ma lascia desiderare un gusto più puro. Il volerne censurare i particolari, come ha fatto il Milizia, è un secondare la moda che dominava in que' tempi. Vi fu un'epoca in cui si cercava di far ricca e pomposa l'architettura, perchè non sapevasi farla bella.

La sagrestia che il *Murena* architettò in Roma per la chiesa di sant'Agostino è un'opera considerevole. Quantunque la sua forma sia rettangolare esteriormente, gli angoli sono stati arrotondati nell'interno per formarne una cupola ovale. La vôlta è considerata di un bel taglio. Nondimeno sono stati biasimati in questo insieme alcuni risalti di cornici e di frontoni.

Il fabbricato de'Certosini, che il *Murena* fece innalzare, è un'opera ben intesa, ben concepita ed eseguita con molta intelligenza. Vi si ammira la semplicità della facciata e la distribuzione dell'interno, in cui trovansi riuniti la comodità e la regolarità.

Nella chiesa di sant'Alessio, egli si fece onore colla erezione della cappella Bagni e col grande altare di san Pantaleone, ch'egli potè ridurre a termine. La fama, che di lui andava crescendo, gli avrebbe procurato altre occasioni per estenderla viemaggiormente se una crudele malattia non lo avesse rapito nel vigore dell'età e dell'ingegno. Egli cessò di vivere di 51 anno.

Carlo Murena fu un uomo dabbene; di spirito colto ed ornato; amava moltissimo l'arte sua ed il lavoro. Nessuno ebbe maggior prontezza di lui nell'esecuzione. Quantunque vivesse in un tempo in cui la licenza del cattivo gusto avea screditato i veri principj dell'architettura, egli seppe conservar sempre una certa nobiltà di stile in tutte le sue invenzioni. Si trova sempre ne'suoi progetti una ragione che appaga lo spirito dello spettatore. Ebbe in una parola il merito di preservarsi, in gran parte, dagli abusi e dai capricci che resero per molto tempo una specie di giuoco quell'arte, il cui merito principale si fonda su regole immutabili, perchè sono quelle della ragione.

MURO e MURAGLIA — (Mur, Muraille-Mauer, Wand) — Riuniamo in un solo articolo questi due vocaboli, che si possono ritenere sinonimi, quantunque in alcuni

casi si possa stabilire fra loro qualche diversità di significato.

Essendo la parola *muro* vocabolo generico, esporremo qui le poche nozioni relative al presente soggetto. Diciamo poche nozioni, non già perchè l'argomento non ne comporti un numero maggiore ed esteso; ma sibbene perchè la costruzione de' *muri* comprendendo, per così dire, nell'arte di fabbricare la massa in complesso degli edificj, è chiaro che le varie nozioni, le quali formerebbero la sostanza generale di questo articolo, vengono sviluppate in una quantità di articoli di questo Dizionario, sotto i rapporti teorici, pratici ed istorici, come *bugnato, costruzione*, *incertum opus, muratura ecc.;* e quindi ci rimane soltanto da considerare il *muro* secondo la varietà dei caratteri della sua costruzione e secondo la diversità de' suoi usi.

Egli è certo che dall'uso che si fece dei *muri* risultò presso gli antichi, come risulta anche presso di noi, la differenza della loro costruzione.

L'uso dei *muri* per separare le proprietà è da ritenersi tanto antico, quanto la società, considerata nello stato d'incivilimento; ma queste chiusure particolari non potevano mai essere nè molto dispendiosi, nè molto durevoli; e quindi non dobbiamo da esse cercare gli esempj della costruzione applicata ai *muri* presso i popoli sì antichi che moderni.

L'idea di *muro* non si presenta allo spirito come un prodotto dell'arte, e degno di qualche considerazione, se non per l'uso che se ne fece nella difesa delle città, a sicurezza de' monumenti ragguardevoli, o de' recinti religiosi. Quanto più gli Stati eran piccoli, tanto più le città avevano bisogno d'essere difese dalle invasioni de' vicini. L'Egitto, sottomesso all'impero d'un solo, non avea d'uopo di munire le città da mura di ricinto. Le *mura* od avanzi di *mura* che trovansi in questo paese, tranne la costruzione de' tempj, non presentano alcuna idea di difesa militare: questi avanzi sono per lo più in mattoni crudi.

Lo stesso non avvenne de' piccoli Stati della Grecia ne' tempi remoti. La maggior parte delle città erano murate, e adoperavansi in quelle costruzioni dei massi d'una considerevole dimensione. Ai tempi di Pausania non rimanevano più di Tirinto che le *mura*, le quali dicevansi fabbricate dai Ciclopi. « *Le pietre*, così egli scrive, *erano di tal volume, che due muli avrebbero appena smossa la più piccola. Erano pezzi di pietra rozzamente tagliati* ἀργῶν λίθων. *Alcune pietre più piccole erano disposte in modo da servir di legame alle più grandi.* » Questa è la traduzione esatta del passo di Pausania. Noi non sapremmo ammettere quella de' traduttori, che suona: « *Gl' interstizj sono riempiti di piccole pietre che servono di legame alle grosse.* » Il testo greco non parla d' *interstizj* fra le pietre: questo genere di struttura non si è mai veduto, e l' idea di connessione col mezzo di piccole pietre che riempiono i detti interstizj, è in fatto di costruzione, un' idea totalmente falsa. Non v'ha che la malta, la quale possa in questo caso riempire le grandi commessure; le pietruzze gettate in quegli spazj non potevano formare alcuna sorta di presa. Il collegamento per mezzo delle piccole pietre di cui si tratta non poteva, secondo noi, ottenersi, in qualunque modo si combinassero le grosse colle piccole pietre nella struttura, se non posando queste pietre al lungo sopra ciascuna commessura, cosicchè sporgessero dalle due fronti perpendicolarmente alle commessure stesse: lo che Vitruvio chiama *diatonous*.

Lo stesso gusto per le pietre di smisurata dimensione scorgesi negli avanzi considerevoli delle *mura* di alcune città etrusche. Abbiamo dato all'articolo *etrusca architettura* alcune particolarità intorno alle dette *mura*, le cui pietre hanno 22 piedi di lunghezza.

Sussistono ancora a' dì nostri, fra le ruine di molte città della Grecia, d'Italia e della Spagna, alcuni avanzi di *mura*, che furono o mura di città, o recinti di tempj. Queste *mura* sono formate di pezzi considerevoli di pietre tagliate irregolarmente e di varie dimensioni. Da questo metodo di costruire non risultano belle superficie: tutte quelle commessure formate dal caso, e per ogni verso, presentano l'idea di un reticolato a maglie irregolari. Può dirsi di questa costruzione ciò che diceva Vitruvio dell'*opus incertum*, il quale è rispetto alla costruzione di pezzi poligoni, ciò che è la costruzione in pietrami rispetto a quella in pietre da taglio: essa non presenta, com'egli dice, una vista piacevole: *non speciosam praebent structuram*.

Questa sorta di costruzione applicata alle *mura* della città, fu per molto tempo in voga, a quanto sembra, ed ebbe la preferenza per molte ragioni. Prima di tutto essa era economica perchè la materia, che mettevasi in opera, fosse pietra di lava, o qualunque altra di fragile qualità, che somministrano gli strati delle roccie, presentava superficie belle ed agguagliate; quindi altro non occorreva che di accompagnare i tagli, mediante il regolo lesbio o di piombo, con quelli delle pietre già poste a luogo. Oltre alla economia del lavoro, eravi poi anche un risparmio di materiale. La costruzione a corsìe regolari esige una certa simmetria negli strati e nelle commessure delle pietre. Nella costruzione irregolare, che accenniamo, non vi sono strati propriamente detti o corsìe, e le commessure non richiedono alcuna simmetria: si possono mettere in opera dei massi senza perdita di materiale, e collocare vicino ad un pezzo grossissimo un altro assai piccolo. Sembra in fine, che questa costruzione senza corsìe orizzontali, appropriata alle *mura* di fortificazione, aver potesse il vantaggio di opporre ai mezzi di assalto, od alle macchine di guerra, maggior difficoltà a distruggerle, perocchè una pietra levata di sotto non faceva punto crollare la pietra superiore.

Del resto, a quanto pare, questo genere di costru-

zione fu praticato soltanto nelle *mura*, e assai di rado nelle altre opere architettoniche: continuò per altro ad essere usato nei pavimenti delle strade, e la città di Firenze ha tuttora le sue contrade lastricate con questo sistema.

I mattoni furono adoperati dai Romani nel costruire le *mura* delle città; e questa materia ha il vantaggio di presentare un lavoro facile ad eseguirsi, non meno che a ripararsi. Quanto ai processi impiegati dai costruttori per eseguire ogni sorta di *muri*, sono indicati in varj articoli del presente dizionario — Vedi *murazione*, *emplecton reticulatum ecc.*

Altro non aggiugneremo dunque sulla costruzione de' *muri* presso gli antichi, per non cadere in ripetizioni. Quanto a quelle lunghe *muraglie* che furono costruite non tanto per la difesa d'una città, quanto per garantire un paese, un'intera regione dagli assalti o dalle invasioni de' popoli vicini, se ne può vedere una particolarizzata descrizione nelle opere di antichi à.

I moderni hanno senza dubbio eguagliato, e forse anche superato gli antichi nella estensione, nella solidità e nella spesa delle *mura* di fortificazione. Un nuovo sistema di assalto e di difesa, richiesto dalla invenzione de' mezzi di combattere, che la polvere da cannone ha introdotti, ci obbligò a costruire i baluardi delle città in un modo affatto diverso dall'antico. Ma questo, come ognun vede, è argomento di tutt'altr'opera, che non è la nostra.

A noi dunque non rimane che di riferire i diversi usi de' *muri*, o le varietà che si fanno subire ai detti usi. Queste varietà vengono da diversi aggiunti, che si danno alla parola *muro*. Dicesi quindi:

Muro ad ala — (Mur en ailes) — Quello costrutto al di sopra di un *muro* di chiusa, il quale va diminuendo per rinforzare il *muro* di faccia e la sommità d'un corpo di fabbricato che non è appoggiato ad un altro.

Muro d'appoggio, o parapetto — (Mur d'appui) — *Muro* di circa 9 decimetri di altezza, il quale serve di parapetto o di sponda ad un ponte, ad una riva, a una terrazza, ad un balcone. Se ne fanno altresì per riparo ne' giardini.

Muro campato in aria, o sospeso — (Mur en l'air) — Dicesi di qualunque *muro*, che non parta dal terreno, ma poggi come suol dirsi in falso, o sopra un arco, o sopra una trave; per conseguenza fabbricato sopra un vuoto, o praticato per qualche necessità durante la fabbrica, o aperto dopo l'esecuzione dell'opera. Si dà pure la denominazione di *muro in aria*, od *a cavallo* a quello che è momentaneamente poggiato sopra puntelli, per essere ripigliato o ristabilito per di sotto.

Muro ad archi ciechi — (Mur en decharge) — Quello, il cui peso è sollevato da arcate fasciate di tratto in tratto nella sua murazione; com'è il *muro* rotondo ed in mattoni del Panteon di Roma.

Muro cadente o pendente — (Mur pendant o corrompu) — *Muro* che minaccia di cadere.

* Muro cementizio è quello costrutto di minute scaglie o di frammenti di pietre — *c.*

Muro di chiusa o di cinta — (Mur de clôture) — Chiamasi in generale qualunque *muro* che serva a chiudere una corte, un giardino, un parco ecc.

Muro cieco — (Mur orbe) — *Muro* di casa, altissimo, non ha nè usci nè finestre, o con finestre finte, per far simmetria colle parti corrispondenti dell'edificio, e conservare l'ornato.

Muro comune o divisorio — (Mur mitoyen) — Quello fabbricato sui confini di due fondi ch'esso divide. La spesa della costruzione generalmente è comune ai due proprietarj.

Muro di doga — (Mur de douve) — *Muro* interno di una vasca, o altro serbatojo d'acqua, separata dal vero *muro* mediante uno strato di argilla di qualsivoglia grossezza, e fabbricato sopra palafitte e zatteroni.

Muro di facciata, o parete — (Mur de face) — Dicesi di quello che forma le facciate esterne delle case, respicienti la via, la corte od il giardino. Chiamansi anche *muri anteriori* o posteriori, come chiamansi *muri laterali* quelli che trovansi ai lati. Si possono questi fabbricare con ogni sorta di materiali; sono però sempre considerati come *muri maestri* egualmente che quelli di *spartimento*.

Muro di frontespizio — (Mur de pignon) — *Muro* che, in una fabbrica qualunque, termina a punta, e su cui si appoggia il tetto della casa.

Muro imbiancato — (Mur blanchi) — Quello che è raschiato con strumenti, se è di pietra, o che ha ricevuta una o più mani di bianco, se è costrutto di mattoni.

Muro intonacato — (Mur crépi) — Quello che, fabbricato in pietrame, od in mattoni, è stato coperto da un intonaco.

* Muro laterizio è quello formato con pietre artefatte; si distingue in *muro di mattoni* ed in *muro di rottami*. I primi sono formati con mattoni interi; i secondi con frantumi di laterizj ricavati dalle ruine o dalle demolizioni di antiche fabbriche — *c.*

Muro merlato — (Mur crénelé) — *Muro* colla cresta tagliata da merli a foggia di denti, più spesso per ornamento, che per oggetto di difesa.

Muro palificato — (Mur planté) — *Muro* fabbricato sopra una palafitta, o sopra un graticolato di legno.

Muro panciuto — (Mur bouclé) — Quello che fa pancia con qualche pelo.

* Muri di pietra — Sono quelli fatti con pietre naturali; diconsi in *pietra da taglio*, in *pietra squadrata* ed anche in *pietra concia* se le pietre naturali sono tagliate regolarmente e con giuste leggi geometriche; d'*opera incerta* se le pietre sono lavorate appena quanto basta onde combacino coi lati delle adiacenti; di *pietrame*, allorquando sono poste in opera informi e grezze senza il menomo apparecchio; e si distinguono con la denominazione di *Sco-*

gliere allorquando sono composti di pietre informi d'ingente mole (V. Ciclopiche mura) — *c.*

Muro rotondo — (mur circulaire) — Quello di pianta circolare, come è il *muro* del coro di una chiesa, di una torre, d'un pozzo ecc.

Muro da scala — (Mur d'echiffre) — *Muro* rampante, su cui poggiano gli scalini ed i rami d'una scala.

Muro scalzato — (Mur dechaussé) — Dicesi quando la murazione è scassinata ai piedi del *muro*.

Muro a scarpa — (Mur en talus) — *Muro* che ha un pendio sensibile, fatto espressamente per sostenere il terreno, o per resistere alla corrente delle acque.

Muro a secco — (Mur de pierres seches) — *Muro* fabbricato di sole pietre, senza calcina.

Muro soprammattone — Muro di mattoni, o grossi quanto un mattone.

* Muri di sostruzione, o di fondamento, od anche semplicemente *fondamenti* e *sottomurate* diconsi quelle infime parti delle masse murali che sono profondate più o meno nel suolo, e si appoggiano immediatamente al piano della fondazione, comunque apparecchiato.

Nelle costruzioni idrauliche si dà la medesima denominazione alle parti inferiori de' muraglioni, che non emergono dal pelo magro del fiume, o del mare entro cui sono piantati — *c.*

Muro di spartimento o di tramezzo — (Mur de refend) — Diconsi quei *muri* che dividono gli appartamenti nelle case, quelli che separano più case appartenenti ad uno stesso padrone, e quelli che dividono le cappelle di una chiesa.

Muro a strapiombo — *Muro* che pende al di dentro, che dicesi anche inclinato, fuori di dirittura.

* Muro di struttura mista è quello nel quale trovansi combinate in un modo o nell'altro le varie specie di struttura conosciuta — *c.*

Muro tagliato — (Mur coupé) — Dicesi quello in cui si fa un taglio per introdurvi le teste dei travi, o le palanche di un tramezzo, nell'atto della costruzione, o dopo eseguita l'opera. L'usanza di Parigi permette questa pratica quando il *muro* è divisorio. È meglio però sorreggere i travi con piane posate sopra mensole di ferro.

Muro di terrapieno, o di sostegno — (Mur de terrasse) — Quello che sostiene il terreno di un rilevato, il quale dev'essere di una grossezza proporzionata alla sua altezza con scarpa e contrafforti o rivestimenti.

MUSTIO — Architetto di cui ebbe a servirsi Plinio il giovane nella riedificazione di un tempio dedicato alla dea Cerere.

Altra notizia non abbiamo di questo architetto, tranne quella che trovasi nella lettera, che gli scrisse Plinio incaricandolo della esecuzione di quell'opera, e che riportiamo volgarizzata (lib. IX, lett. 39).

» Avvisato dagli auspici, io debbo migliorare ed ampliare un tempio di Cerere ne' miei poderi. È cadente per vetustà, ed angusto, massime per il gran concorso che vi segue in un dato giorno. Poichè ai 13 di settembre vi concorre da tutto il paese un'infinità di gente, vi si trattano molti affari, vi si fanno e sciolgono molti voti; e pur non c'è colà presso alcun riparo dalla piova o dal sole. Mi pare adunque, che darò prova di splendidezza ad un tempo e di pietà, rizzando un elegantissimo tempio, e aggiungendo al tempio de' portici; quello in servizio della Dea, questi degli uomini. Vorrei adunque che tu mi comperassi quattro colonne di quel marmo, che più ti parrà, e che mi comperassi i marmi per lastricare il pavimento e le pareti. Si dovrà altresì ordinare o comperare il simulacro della Dea; poichè ve n'ha uno vecchio di legno, che per la sua vecchiezza è qua e là smozzicato. Quanto ai portici, non mi par che occorra per al presente far venir nulla di costà; fuori che tu me ne mandi un disegno accomodato alla qualità del sito; imperciocchè non è possibile farli girare intorno al tempio; da che questo è serrato tra il fiume e altri dirupi da una parte, e la strada dall'altra. Ma di là dalla strada si allunga un prato, che sarà luogo a bastanza opportuno per costruire i portici, proprio rimpetto al tempio; salvo che tu non ci trovi miglior partito, tu che pur suoli vincer con l'arte le difficoltà di natura ».

Plinio aveva ereditato il gusto di suo zio per le belle arti. Moltissime sue lettere provano ch'egli non solo ne era amatore intelligente, ma ben anche protettore munifico ed illuminato. Pare che la doviziosa sua fortuna, congiunta col suo buon gusto e cogl'impieghi pubblici da lui occupati, l'avesse posto nella situazione di favorire le grandi opere d'architettura. Sappiamo in fatti ch'egli aveva fatto costruire dei bagni pei Prusiani nella città di Nicomedia; che nella stessa città aveva riparato ai guasti di un incendio, il quale ridusse in cenere molte case di particolari, due edificj pubblici, un tempio d'Iside, ed il palazzo; che aveva costrutto un acquidotto per condurre l'acqua nella città, edificato un tempio alla dea Cibele; e che a Nicea avea fatto condurre a termine un teatro, a Sinopo un acquidotto considerevole, e ad Amestri una cloaca pubblica.

MUTA — (Volet) — Così chiamasi quel locale che ha un solo pertugio chiuso da un'assicciuola o da una gelosia, destinato a tenervi i piccioni.

MUTILARE — (Mutiler) — Si fa uso di questo vocabolo particolarmente quando parlasi di opere di scultura, o di statue, a cui il tempo od altre cause abbiano distrutta qualche parte del loro insieme. In questo senso si adopera il detto vocabolo tanto per le opere d'arte, quanto per quelle persone che le vicende della guerra hanno privato di alcun membro.

La parola *mutilare* si usa eziandio nel linguaggio architettonico in due casi; cioè per indicare che un capitello, un cornicione, per esempio, od una colonna, hanno perduta la loro integrità in causa di fratture, cui possono per diversi accidenti andar soggetti; oppure per dinotare che sono state troncate certe

parti costitutive d'un ordine, o di un insieme completo qualche membro che ne deve necessariamente far parte.

Quindi si dirà che un architrave corintio è *mutilato*, quando vi sia stata soppressa la sporgenza delle fascie o modanature, come ha fatto Le Mercier nel peristilio della Sorbona; sarà *mutilato* un *cornicione*, se gli vien tolto il fregio, o se viene frastagliato per introdurvi oggetti estranei; si dirà *mutilata* una cornice, quando venga interrotta da finestre, come si vede, per darne un esempio, nella cornice della galleria del Louvre, ove la continuità è rotta dagli stipiti.

MUTULI — (Mutules) — Nella cornice dell'ordine dorico sono membri corrispondenti ai così detti modiglioni, usati dai moderni, nella cornice degli altri ordini. La parola *mutulo*, la quale, come abbiamo notato all'articolo *modiglione*, era la sola in latino appropriata a tutti gli ordini, viene a' dì nostri applicata solamente all'ordine dorico.

I *mutuli* sono fra que' membri della greca modanatura, i quali, nel dorico soprattutto, attestarono l'origine dell'architettura, vale a dire di quel sistema imitativo de'Greci nell'arte di edificare, sistema, di cui si è tante volte parlato.

Giova citare in proposito il passo di Vitruvio (lib. IV, c. II). « Altri in altre opere spinsero fuori i » cantieri prominenti a piombo dei triglifi, e rotondarono i loro sporti. Così dalle disposizioni dei » travi nacque l'invenzione dei triglifi, e dagli sporti » de' cantieri quella dei modiglioni, o *mutuli*, sotto » i gocciolatoj. Onde nelle opere di pietra e di marmo » si formano collo scarpello i *mutuli* inclinati; il che » non è altro che una imitazione dei cantieri, stantechè debbono di necessità collocarsi proclivi per » lo scolo dell'acqua. Nel dorico adunque il sistema » dei triglifi e dei *mutuli* è un sistema d'imitazione ».

Questa origine che assegna Vitruvio ai *mutuli* è provata da tutti i monumenti dorici della Grecia, in cui i *mutuli* hanno la pendenza da lui indicata. Ciò che meglio conferma non già questo fatto, ma la ragione di questo fatto, o lo spirito imitativo di cui si tratta, si è che ponendosi rimpetto ad un frontone di ordine dorico, ed esaminando sul suo profilo un *mutulo* d'angolo, la linea d'inclinazione è quella stessa della parte sagliente del frontone.

La distribuzione dei *mutuli*, nella cornice dorica greca, è regolata da quella delle colonne o de'triglifi, di maniera che a perpendicolo d'ogni triglifo vi si trova un *mutulo*. La sola varietà è quella che risulta dal triglifo dell'angolo; laonde avviene che come questo triglifo esce un po' dalla linea perpendicolare, così anche il *mutulo* subordinato al triglifo produce la stessa differenza.

Il *mutulo* ha il suo lacunare diviso ordinariamente in tre ordini di piccole parti circolari piramidali, che alcuni hanno paragonato a chiodi, ed altri a gocce; e si dà loro la denominazione di goccie, giacchè in latino Vitruvio le chiama *guttae*. Qual è il significato originario di quest'ornamento? Intorno a ciò non vi sono congbietture soddisfacenti. Essendo o rappresentando, i *mutuli* le teste dei travi o correnti inclinati del tetto, potrebbe supporsi che si avesse voluto ne' tetti coperti con assi, come si pratica tuttora in molti paesi, assicurare le assi dell'estremità del tetto, e fermarle con chiodi che attraversassero la testa del trave; e che una tal pratica avesse esibito il modello delle goccie dei *mutuli*.

Ma una tale ricerca non torna ad alcun vantaggio. L'imitazione dei tipi della costruzione in legname o de'suoi processi, nell'architettura greca, è comprovata da molte irrefragabili testimonianze, per cui non occorre citarne di quelle soggette a contestazioni. Nessuno dubita che, nello spirito di un tale sistema, non convenga far la parte delle cause sconosciute, od anche di quelle che tengono al gusto dell'ornato, alla simmetria ed al bisogno che l'arte ebbe di concedere qualche cosa al piacere degli occhi ed alle convenienze, nei rapporti di oggetti che, a tutto dire, procedettero dallo spirito d'imitazione, senza essere una vera imitazione, e meno poi una copia servile.

MUZIO (Cajo) — Due passi di Vitruvio (l'uno al lib. III, c. 1, e l'altro al lib. VIII prefazione) mostrano che *Cajo Muzio* fu architetto del tempio dell'Onore e della Virtù, fatto edificare da Marcello, quegli che prese Siracusa. La memoria di questo tempio si è conservata, particolarmente per la bella idea che presentava l'insieme, poichè volendo riunire le due divinità dell' Onore e della Virtù in un sol locale, ciò che i riti non permettevano, Marcello ne avea ordinate le parti interne in guisa che l'una conduceva all'altra; come la virtù conduce all'onore.

In qual modo *Cajo Muzio* condusse a termine il suo progetto? Se crediamo a Vitruvio era questo un tempio solo; quindi è probabile che fosse diviso nella sua larghezza in due locali, l'uno de' quali dava ingresso all'altro. Abbiamo detto che doveva essere probabilmente così, poichè, nel primo passo citato, Vitruvio colloca il tempio dell'Onore e della Virtù nella classe de' tempj peripteri, con avvertenza però che non eravi il *posticum*. *Honoris et Virtutis sine postico a Mutio facta.*

Dal passo succitato, *Muzio* avrebbe data prova, nella costruzione di questo tempio, di grande abilità e di una cognizione profonda nelle proporzioni sì delle colonne che dei profili; e se poi era di marmo, secondo Vitruvio, meritava di essere posto nel numero de'più ragguardevoli edificj, tanto per la magnificenza che per la bellezza dell'arte.

Fu in questo tempio che il Senato decretò il richiamo di Cicerone, il quale dice di sè stesso: *ut in templo Honoris et Virtutis honos habitus esset virtuti.*

N

NANNI DI BACCIO BIGIO — Architetto e scultore fiorentino, del quale s'ignora la data della nascita e quella della morte. Esso viveva ancora al tempo in cui il Vasari scriveva le *Vite dei Pittori*, e di lui fece anzi memoria in detta opera.

Il *Nanni* non ha lasciato alcun'opera che possa assicurargli un posto distinto fra gli architetti del suo tempo, e fors'anche non avrebbe meritato di ottenerne une nella storia dell'architettura, se la persona di cui osò farsi rivale, e della quale riuscì per intrighi a trionfare per due volte, non gli avesse procurata una specie di celebrità.

Il *Nanni* fu nella scultura, allievo di Raffaello di *Monte Lupo*, e condusse in gioventù alcune operette che facevano concepire di lui le più lusinghiere speranze. In Roma lavorò sotto lo scultore Lorenzetti, ed anche in alcune copie sotto Michelangelo. Entrò finalmente nella scuola d'architettura di Antonio San Gallo, che il tenne occupato ne'lavori della chiesa di san Pietro, di cui egli aveva in quel tempo la direzione.

Dopo la morte di San Gallo, Michelangelo che gli successe, si mise, come tutti sanno, a distruggere l'opera del suo predecessore, ed inoltre licenziò tutti i suoi agenti, fra' quali anche il *Nanni*. Michelangelo ebbe pertanto in lui un nemico giurato, il quale, fattosi capo di tutti i suoi detrattori, ad altro non aspirava che a balzarlo dal posto d'architetto di san Pietro.

Il *Nanni* riuscì da prima ad essere preferito nel ristauro del ponte antico di Santa Maria. Michelangelo avea cominciata quell'opera sotto il pontificato di Paolo III; avea già predisposto i mezzi di riparare i piloni e di rifarne le fondamenta a cassoni; a tal effetto aveva radunato molto legname e pietre travertine, coll'idea di rendere più solida la detta costruzione. A forza d'intrighi il *Nanni* giunse a cattivarsi la confidenza di una commissione, a cui il papa aveva affidata la sorveglianza di que' lavori; ed allegando che Michelangelo era troppo vecchio per potervi accudire, ottenne in fine di essere preposto all'esecuzione di quell'opera.

Il primo suo pensiero fu quello di vendere a profitto proprio i materiali raccolti da Michelangelo. In vece di rinforzare i piloni, si studiò di indebolirne la costruzione, impiegando una debole murazione. Michelangelo avea già predetto ciò che avvenne; passando un giorno a cavallo insieme col Vasari, sul ponte ristaurato: *passiamo presto*, gli disse, *questo ponte ci trema sotto*. Esso in fatti venne rovesciato dalla prima escrescenza del fiume (Vasari, tom. VI, p. 254).

Giunto ad un'età che più non gli permetteva di attendere alla sorveglianza dei lavori in san Pietro, Michelangelo prevedeva che i suoi detrattori profitterebbero della sua assenza o per attribuirgli degli errori, o per fargliene commettere. Egli aveva presentato un successore, ma fu creduto troppo giovine. In fine propose Daniello di Volterra; ma il *Nanni* avea potuto insinuarsi nell'animo de'Commissarj della fabbrica, l'intrigo di san Gallo lo sosteneva, e venne a capo di farlo preferire a Daniello di Volterra.

S'era egli di già accinto all'opera, ed aveva cominciata l'esecuzione di un ponte di legno inutile pel servizio de'materiali; ciò viene riferito a Michelangelo; l'indignazione gli rende tutta la vivacità della gioventù; si reca immantinenti dal papa, e gli fa conoscere la scelta ch'era stata fatta. « Mi è stato dato un successore, gli dice, non so che uomo egli sia; ma se i Commissarj di Vostra Santità lo conoscono, e mi credono inutile, chieggo il permesso di ritornarmené a Firenze. » Il papa acquietò Michelangelo, e chiamò i Commissarj della fabbrica a render conto della loro condotta. Questi allegarono molti errori nella costruzione, la quale perciò minacciava ruina. Il papa, diffidando di queste giustificazioni, incaricò una persona di sua confidenza di verificare i fatti addotti dai Commissarj, ingiugnendo al *Nanni* di produrre le prove degli sbagli che aveva denunziati. Siffatto schiarimento giustificò Michelangelo, e scoperse i raggiri segreti del *Nanni*, il quale fu vergognosamente licenziato.

Era il *Nanni* uno di quegli uomini, come pur troppo ve ne saranno sempre, i quali devono alla loro mediocrità quella confidenza di sè stessi, colla quale impongono a coloro, che sono costretti di credere al merito di chi si vanta d'averne. Egli poteva essere utile in un posto inferiore, ma non in quello in cui s'era per superbia collocato.

A giudicare dell'ingegno e del gusto *Nanni* da alcuni edifizi da lui eseguiti, non possiamo che ritenerlo inferiore a tutti gli architetti del suo tempo. Nessun pregio, a dir vero, riscontrasi nel palazzo Ricci, situato nella contrada Giulia; e tutti convengono che quella porzione del palazzo Maffei, che fu costruita secondo i suoi disegni, è inferiore di molto all'altra. Il palazzo Salviati, dal *Nanni* architettato nella Longara, è senza dubbio un edificio importante per la sua massa, ma nulla di ragguardevole presenta la sua disposizione, ed il gusto è quanto mai dir si possa mastino. Le bugne della facciata producono un effetto di pesantezza anzichè di forza e solidità che dovrebbe risultare dall'impiego di esse. Le particolarità di tutta questa architettura si accordano coll'insieme pel cattivo genere di esecuzione che è loro comune.

*NANO — Aggiunto, che si dà ad uomo, o a donna mostruosi per piccolezza. E trasferiscesi ad ogni artifizio, o di membra di grossezza eccedente sproporzionatamente alla propria altezza.

NAOS — Vocabolo greco (formato da ναίω *habito*), una delle due voci generiche, che gli scrittori greci hanno dato a quell'edificio che noi chiamiamo generalmente tempio.

Abbiamo veduto alla parola *hieron* la gradazione di significato che deve passare fra questa e la parola *naos*, indicata dalla loro etimologia. *Hieron (sacrum)* si riferisce più specialmente all'uso morale. *Naos* comporta l'idea più materiale e più positiva di abitazione o dimora della divinità.

Da questa distinzione etimologica male s'inferirebbe, che gli scrittori abbiano sempre fatto uso di questi due termini nel rigoroso loro significato. Vi ha fra di esse moltissime altre idee comuni le quali han fatto sì che bene spesso le dette due voci sono state confuse e indistintamente adoperate l'una per l'altra — V. Hieron.

NARNI — L'antica *Narnia*, piccola città a cinque miglia da Roma.

Ai piedi di questa città, che è in pendio, scorgonsi importanti avanzi d'un bellissimo ponte antico sulla *Nera*, detto il ponte d'Augusto: delle quattro grandi arcate, ond'era composto, non ne sussiste per intero che una sola, ed i piloni delle altre tre, colla imposta de' loro archi. L'arcata tuttora sussistente, quantunque sia la meno considerevole, è certo, imponente per la sua grandezza ed altezza.

Essendo destinato questo ponte a stabilire una comunicazione fra due montagne molto alte, conveniva dare alle arcate molta elevazione; lo che si ottenne praticando sotto le pile o piedritti delle arcate un gran piedestallo o zoccolo, coronato da una cimasa che si compone d'una grossa gola rovescia e di un filetto.

A giudicare dalla situazione di questo ponte fra due montagne di altezza ineguale, è a credersi che la cornice non fosse esattamente orizzontale, ma che seguisse l'inclinazione del suolo per giugnere insensibilmente dalla montagna meno elevata a quella più alta.

La pila di fronte è larga 30 piedi (met. 9,52) e grossa 24 (met. 7,80). L'arcata è alta 87 piedi (met. 28,27) e larga 60 (met. 18,04).

Quest'edificio è costrutto in pietra bianca argillosa che trovasi nel paese; ed è molto dura e compatta e di una grana fina. A primo aspetto essa rassomiglia alquanto al marmo; e venne messa in opera a pezzi formanti corsie alte circa un piede ed 8 pollici (met. 0,5). I pezzi sembrano posti a secco senza cemento, e sono collegati da ramponi di ferro fissi con piombo.

Le corsie de' piloni sono tagliate a bozze. Intorno alle volte regna un archivolto ornato solamente d'un grosso filetto. L'arco a tutto sesto è fermato da cinquantasette cunei alti quanto è largo l'architrave.

NASCIMENTO, RADICE — (Naissance-Anlauf) — Con questo vocabolo di un significato generale, soprattutto appropriato all'architettura, s'indica il luogo d'onde esce, e per conseguenza d'onde sembra nascere, in certa maniera, la forma d'ogni corpo, d'ogni sporgenza che si compone d'una parte protuberante e di una parte rientrante. Di questo genere sono le così dette *mensole*, o *modiglioni*, le *apofigi*, i *beccatelli*, o *peducci*, le *trombe*, o *pennacchi*, e simili (*Vedansi tutte queste voci.*)

Vitruvio (lib. iv, cap. vii) dà a ciò che noi chiamiamo coll'uno o l'altro di questi vocaboli, il nome d'*apofigi*, che in greco significa *fuga*. Lo Scaligero ha proposto di leggere *apophysis*, ciò che si avvicina alla voce *nascimento*, significando questo vocabolo quella prominenza che sembra nascere ed uscire da un corpo. Così di fatti gli anatomici greci chiamarono le parti più prominenti delle ossa.

Nascimento dicesi in architettura a proposito di parecchi oggetti, per indicare il punto donde parte la curva che la costituisce. Dicesi quindi *nascimento d'una colonna*, o più propriamento apofigi quella piccola curva ad incavo, che termina al membretto piano in forma di listello, servendo, per così dire, di piede alla colonna, e che forma il principio del fusto, che è pur detta *cinta*, o *cembra*.

Nascimento d'una vôlta o più rettamente *imposta* o *mossa* dicesi il principio della curva d'una vôlta, la quale si forma dai peducci o prime corsìe, le quali possono essere innalzate senza il soccorso della centinatura, e possono sussistere anche dopo che la vôlta sia precipitata.

NASTRO, BENDA, o FETTUCCIA — (Ruban-Band) — Dicesi di un ornamento composto e intagliato sopra uno de' profili dell'architettura, a simiglianza d'una fettuccia, che si ravvolga intorno ad un bastone; il qual ornamento viene intagliato con maggiore o minor rilievo e minutezza.

NAUMACHIA — (Naumachia, Naumachie) — Edificio destinato presso i Romani a certi giuochi, che rappresentavano un combattimento navale.

La forma della *naumachia* era quella d'un circo o d'un anfiteatro, tranne che l'area era profondamente scavata per ricevere la quantità dell'acqua necessaria ai navigli.

Le *naumachie* in origine non erano edificj; erano combattimenti sull'acqua, come quelli ch'ebbero luogo ne'circhi: prima che per questi ultimi si passasse a costruire ampj monumenti, la profondità d'una valle o d'un terreno qualunque espressamente predisposto per contenere gli spettatori, bastò allo scopo proposto. Medesimamente pei combattimenti sull'acqua: si cominciò a scavare dei bacini in cui facevasi entrar l'acqua d'un fiume, e gli spettatori si radunavano intorno a questi laghi artificiali.

Fra gli altri giuochi che Cesare diede al popolo romano, gli procurò lo spettacolo d'un combattimento navale, e fece scavare a tale effetto un vasto bacino in Campo Marzio. Augusto fece altresì scavare una *naumachia* presso il Tevere, al sito dove, secondo Svetonio, si trovò in seguito il parco o bosco de'Cesari. L'imperatore Claudio fece servire a simili giuo-

chi il lago Fucino. Secondo Dione Cassio fece contornare una parte del lago da un anfiteatro i cui gradini erano di legno: il resto dello spazio attorniante componevasi di colline sulle quali stavano gli spettatori. Altre volte si facea probabilmente servire la terra ch'era stata levata per lo scavo del bacino, e questo sterro doveva formare all' intorno il necessario rialto per collocarvi dei gradini e degli scanni.

Pare indubitato che i circhi stessi e gli anfiteatri costrutti di pietra sieno stati convertiti in *naumachie*, e pare se ne abbia una prova, rispetto all'anfiteatro di Vespasiano, negli scavi che da alcuni anni sono stati fatti nell'*area* di esso.

Domiziano fu il primo a costruire espressamente ed in pietre una vera *naumachia*, la quale era collocata vicino al Tevere. Quest' edificio però non ebbe lunga durata; e sappiamo da Svetonio (*Vita di Domiziano* § v) che si adoperarono le pietre per ricostruire le mura del gran Circo, cadenti per vetustà. Convien dunque riguardare poco meno che immaginarj i disegni di *naumachie*, che trovansi in certe raccolte d'antichità. In Roma non rimane alcun vestigio di questa sorta di edificj.

Non saprebbesi nemmeno citare, fra le tante città ove sussistono frammenti di antichità, alcun avanzo di *naumachie*, quantunque non poche tradizioni apocrife faccian menzione di monumenti consimili. Bastò qualche resto di cisterne, o di costruzioni circolari perchè si desse loro il nome di *naumachie*. Noi non possiamo formarci di esse un'idea approssimativa, se non dietro la rappresentazione conservatasi al rovescio di certe medaglie imperiali. A norma di queste indicazioni si è potuto riordinare l'insieme di qualche monumento di tal fatta, il quale nella pianta somiglia agli anfiteatri, e nella sua alzata era parimente attorniato da porticati, i quali però, secondo che si rileva, non avevano più ordini, l' uno sovrapposto all'altro.

NAVATA o NAVE — (Nef-Shiff) — Vocabolo che deriva dal latino *navis*, nave.

Basta l'uso di esse applicato ai grandi vasi degli edificj, particolarmente in lunghezza, per riconoscere l'etimologica sua derivazione.

La parola *navata* si appropria specialmente a quella parte delle chiese che precede quella del coro, e dove il popolo assiste alle cerimonie della religione cattolica. Considerando quindi la forma della pianta d'una chiesa come una imitazione di quella che presenta una croce latina, è il prolungamento del braccio anteriore, o quello d'ingresso, che forma la *navata*. Ecco perchè un tempio la cui pianta è a croce greca non ha *navata* propriamente, essendo ciascuno de' suoi bracci della medesima lunghezza, salvo che l'uso non attribuisca la denominazione di *navata* al braccio che sta di prospetto all'altare.

L'antica basilica de' Romani avendo, dall'origine del cristianesimo, comunicato la disposizione principale della sua pianta alle chiese, la croce latina, come abbiamo veduto, risultò generalmente da tale tradizione, e d'allora in poi la così detta *navata* divenne una parte principale de' tempj cristiani.

Applicandosi dunque tanto la parola che la cosa alla parte anteriore della pianta ed alzato interno dell'edificio, si diede il nome di *navata*, non solo a quella che potrebbesi, per similitudine, chiamare il *viale principale*, o il gran viale, ma ben anche alle altre due, che l'accompagnano, ossia alle *navi* collaterali. Si distinsero pertanto le piante delle chiese dal numero delle loro *navate*; si disse quindi chiesa semplice o ad una sola *navata*, una chiesa a tre o a cinque *navate*. Soltanto la parte di mezzo e la più larga fu propriamente detta *navata*.

Pochi esempi si trovano (ne' tempi passati) della prima di queste tre disposizioni, vale a dire d'una *navata* semplice senz' altro accompagnamento che quello delle cappelle laterali. Roma per altro ha conservato alcune chiese di questo genere, come sono quelle di santa Maria in *Cappella*, dell'undecimo secolo, quella di s. *Sisto Vecchio* del secolo decimoterzo, ed un'altra, presentemenle ruinata, che vedesi presso al mausoleo di Cecilia Metella. L'architettura gotica ce ne mostra due modelli nella chiesa di Vincennes vicino a Parigi, ed in Parigi stessa nella così detta *Santa Cappella*.

Quanto al secondo genere di *navate*, cioè accompagnate da due altre collaterali, riesce difficile soltanto la scelta degli esempj antichi di una tale disposizione. Basterà l' indicare in Roma Santa Maria Maggiore e la chiesa di san Clemente.

Ci limiteremo a citare, quai modelli di chiese a cinque *navate*, l'antica basilica di s. Pietro e quella di s. Paolo in Roma.

Le chiese gotiche somministrano innumerevoli esempj delle ultime due specie di disposizione.

Diremo, ponendo fine a questo articolo, che la costruzione ad arcate o porticati a piedritti, delle chiese moderne, la loro stuttura in pietra da taglio, la loro copertura a vòlta similmente costrutta, hanno fatto che il maggior numero delle chiese fosse sistemato con una sola e grande *navata*, accompagnata da una collaterale da ciascun lato, o da un sol ordine di navate minori.

NAVATE LATERALI, o MINORI — (Bas-côtés-Abseint) — Sono le due navate a vòlta, che nelle chiese trovansi lateralmente alla navata maggiore o principale, e che bene spesso girano intorno al coro. Sono anche denominate *ali* (ailes) — V. Basilica, Chiesa.

NAVICELLA — (Nacelle-Einziehung) — Viene così denominato ne' profili dell'architettura un membro qualsiasi incavato e tagliato in forma semiovale. Si dà questa denominazione alla così detta *Scozia* — V. Scozia.

NECROPOLI — (Necropole, necropolis) — Si è dato da qualche tempo questo nome, che suona *città de' morti*, a certi spazj vicini ad un gran numero di antiche città, i quali hanno loro servito di pubblici cimiterj.

Dobbiamo la scoperta di queste *necropoli* alla ricerca, divenuta comune da alcuni anni, di que' vasi di terra cotta, ornati di disegni e di pitture, che si rinvennero da prima in gran quantità nella Campania e nella Sicilia, e che lo stile di parecchi li fece impropriamente chiamar etruschi, quantunque anche di quelli che si scoprono nell'Etruria, la maggior parte sia distinta con caratteri greci. Trovandosi questi vasi sepolti sempre insieme coi cadaveri, la loro ricerca ha dato luogo a scoprire massime ne' dintorni di parecchie città etrusche, de' campi mortuarj, a cui si è dato il nome di *necropoli*. Noi non diremo nulla di più intorno ad un soggetto presentemente fecondo in scoperte archeologiche, ma straniero affatto all'architettura.

NERO — (Noir-Schwarz) — Il nero può esser preso e s'intende o come colore, o come privazione di luce; ed in questi due significati si appropria un tal vocabolo alle opere od agli effetti dell'architettura, o sotto il rapporto di chiaroscuro, o come mezzo di varietà decorativa.

La mancanza di luce producendo ciò che regolarmente chiamasi *nero*, sinonimo d'ombra, convien ritenere che i *neri* sono in un edificio il risultamento o della sporgenza dei membri architettonici, o dei vuoti lasciati dalle porte, delle finestre o da altre aperture, e che questa sorta d'effetti devono esser presi in considerazione dall'architetto nell'ordinanza delle alzate geometriche. Per questa ragione non basta il disegnare a semplice contorno i progetti degli edificj, ma si deve ombreggiarli in modo esatto a 45 gradi. Questi disegni che rendono l'effetto, fanno di sovente scorgere delle discrepanze d'insieme che l'esecuzione avrebbe fatto rilevare più tardi.

Il color *nero* è uno di quelli che la decorazione architettonica non isdegna d'impiegare per determinare più particolarmente il carattere di certi edificj effimeri, come catafalchi (*vedi questa parola*) in cui le tinte di color *nero* producono agli occhi ed alla immaginazione, l'effetto delle idee tristi che si vogliono imprimere nello spettatore.

Il *nero* è in fatti una privazione di colore, come la notte è una privazione di luce. Avendo l'architettura, come abbiamo detto alla voce *colore*, il diritto d'impiegare le materie di tutti i colori, ha naturalmente quello di metterli in opera secondo il genere degli edificj, adattandovi non solo quelli, le cui tinte sono naturalmente in armonia col genere e l'uso di ciascun monumento, secondo che quest'uso si riferisce alla gioja od alla tristezza, ma ben anche supplendo, con tinte artificiali, ai colori naturali dei materiali. Se a Torino si è potuto eseguire una cappella sepolcrale tutta in marmo *nero* (V. l'art. Carattere in fine), chi potrebbe contrastare all'arte il diritto di impiegare un mezzo artificiale il cui effetto fosse quello di produrre co' materiali sull' animo degli spettatori tale o tal altra impressione di letizia o di tristezza?

NERVATURA — (Nervure-Rippen) — Si dà in particolare questa denominazione agli spigoli delle vôlte, d'uno o più cordoni. Diconsi talvolta anche *nervi*, o *costoloni*. Nelle vôlte le *nervature* sono qualche volta necessarie per indicare la compenetrazione delle porzioni di cerchio, di cui sono composte, ed evitare con questo mezzo l'effetto della mollezza.

Per *nervatura* devesi intendere in generale ogni specie di modanatura collocata su parti liscie o sopra spigoli, la quale figuri su tali superficie quello che sono i nervi all'esterno della pelle. Ed infatti nelle vôlte le *nervature* saglienti e continuate sono i nervi della costruzione. Nell'architettura gotica, per esempio, veggonsi bene spesso delle modanature, le quali servono a consolidare le vôlte fortificandone gli angoli con *nervature*. Gli antichi non hanno impiegato queste genere di *nervatura*.

Nelle colonne diconsi *nervature* i bastoni, o pianuzzi, che si aggiungono talvolta alle scanalature dell'ordine corintio, come scorgesi in quelle delle colonne della gran nicchia del Panteon in Roma.

Nelle volute del capitello jonico, chiamasi *nervatura* il filetto che si pone talvolta sullo spigolo della voluta, come può vedersi ne'capitelli jonici del tempio di Minerva Poliade in Atene.

Nella costruzione la *nervatura* è generalmente lo spigolo o rilievo che si lascia per rafforzare una parte della pietra, particolarmente agli angoli e per facilitare il collocamento.

Si fa uso inoltre della parola *nervatura* per indicare, ne' fogliami che servono d'ornamento, le costole rilevate di ciascuna foglia, che rappresentano il gambo, o le ramificazioni delle piante naturali.

— o incrociamento — (*liernes*) — Si fa uso per lo più di questo nome per indicare nelle vôlte gotiche, que'*costoloni* formanti una croce, e che da un capo si congiungono cogli archi, e dall'altro colla chiave.

NETTO o NUDO — (Pureau o chantillon) — Dicesi di quella parte di ardesia o di tegola, messa in opera, la quale rimane allo scoperto. Così sebbene un'ardesia abbia 15 o 16 pollici di lunghezza, essa però non deve avere che 4 o 5 pollici di *netto* o *nudo*, e la tegola 3 o 4, ciò che è lo stesso negli intervalli dei panconcelli.

NICCHIA — (Niche-Blende, Nische) — Dicesi generalmente in architettura di quello sfondo o incavatura praticata nella grossezza de'muri di un edificio, il quale è destinato a contenere busti, vasi e statue.

Vitruvio non ne ha fatto parola in alcun luogo del suo trattato, e noi non avremmo che vaghe congetture a formare sul nome che si diede un tempo alle *nicchie*, se una iscrizione rinvenuta a *Gabium* non ci avesse manifestato che la *nicchia* era in latino chiamata *zotheca* (V. Zotheca).

La voce francese *niche* è tolta dalla voce italiana *nicchia*, derivata senza dubbio da *nicchio*, che significa *conchiglia*, *conca marina*. Spiegasi una tale etimologia da quella specie di somiglianza che sembra esservi fra la statua nella sua *nicchia* ed il mollusco nel suo *nicchio*.

Intendendo per *nicchia* un'incavatura praticata nel muro, si giungerebbe forse ad indicare l'origine più verisimile della formazione delle *nicchie*. Si comprende in fatti, come dovette, in ogni generedi costruzione, darsi il caso od il bisogno, fabbricando i muri, di lasciarvi dei vuoti o sfondi, sia per economia di materiali e di lavoro, sia per usi particolari. Divenne quindi naturale agli architetti di praticare in seguito simili vuoti, e di profittarne per due ragioni, cioè per bisogno, e per ornamento, collocandovi delle statue. Noi avanziamo queste congetture come una spiegazione probabile e della formazione e del moltiplicarsi delle *nicchie*.

Volendo render conto di tutto ciò che concerne a questa materia, devesi far menzione in primo luogo di certe parti di costruzione, in forma d'*abside*, che furono praticate in grandiosi edificj presso i Romani, o all'estremità delle basiliche, o nelle terme, od in molti altri fabbricati. Questa sorta di *nicchie* colossali posano a terra e s'innalzano dal suolo. Di questo genere sono le due che veggonsi sotto il peristilio del Panteon a Roma, e che probabilissimamente contenevano statue colossali. I grandi edificj moderni, come il s. Pietro, presentano di così fatte *nicchie* che s'innalzano dal suolo, e praticate nella costruzione. Tali sono, in una proporzione colossale, le quattro *nicchie* de' quattro piloni della cupola.

Questa specie di *nicchie* si collega più particolarmente e alla grande costruzione e alla decorazione in grande de' più vasti edificj. Essa entra ordinariamente pochissimo nella teoria critica e didattica delle *nicchie*, considerate come ornamento usuale e generale dell'interno come dell'esterno nel maggior numero degli edificj. Ed a questa sola categoria noi ristringeremo le nozioni del presente articolo.

Se non abbiamo verun esempio di *nicchie* tra le ruine de' più antichi edificj greci che si conoscano, ciò avviene perchè tali edificj sono quasi tutti tempj, i quali non potevano ammettere nè al di dentro nè al di fuori l'uso delle statue collocate in *nicchie*. Se ne trovano però di quadrangolari nel monumento di Trasillo in Atene, vale a dire in quella parte della costruzione addossata alla roccia della cittadella. Il monumento di Filopapo, di un'epoca posteriore, ha parimenti tre *nicchie* una circolare in alto, e due quadrangolari, ornate al presente di statue.

Gli avanzi dell'architettura romana ci offrono in un maggior numero di edificj, esempj copiosi di tutte le specie di *nicchie* che sonosi perpetuate e rinnovate ne' tempi moderni.

Così le tombe, e soprattutto i così detti *colombarj*, erano internamente un aggregato di *nicchie* più o men grandi destinate a ricevere le urne, in cui erano deposte le ceneri dei morti. Spesso una *nicchia* più grande e più ornata occupa il piano principale di queste stanze: era il posto dell'urna o del sarcofago del capo della famiglia.

Trovansi delle *nicchie* praticate in edicole interne, opere romane, che si credono di antichissima costruzione. Sulle rive del lago Albano evvi un piccolo edificio costrutto in *reticulatum* e che si crede abbia servito di *ninfeo*: ogni lato del suo interno è ornato di sei *nicchie*, la cui altezza annunzia ch'esse furono destinate a contenere delle statue. Il nome di questo monumento ne richiama un altro situato a Nimes vicino alla fontana, che si crede fosse un tempio consacrato alle ninfe, quantunque sia denominato il tempio di Diana. L'interno ha i suoi due lati decorati di sei colonne corintie addossate ai muri, ed ogni intercolonnio è occupato da una *nicchia* del genere di quelle che diconsi *a tabernacolo*.

Questa sorta di *nicchie*, le più belle che si incontrino nell'antichità, ci conduce naturalmente a far menzione di quelle ancor più magnifiche, di cui è ornato l'interno del Panteon in Roma. Il loro sfondo, tagliato in alto da una fascia, è accompagnato da colonne che sostengono de' frontoni alternativamente circolari e fastigiati. Le colonne posano sopra uno stilobato, quantunque Desgodets dia loro dei piedestalli isolati.

Sarebbe troppo lungo ed inutile il far qui la enumerazione degli antichi edificj romani ove trovansi delle *nicchie*.

Più le statue s'andavano moltiplicando in Roma e nelle diverse parti dell'impero, più, come è probabile, l'uso delle *nicchie* si sarà fatto generale. Perciò uno degli emicicli del monumento denominato in Roma il tempio della Pace conserva ancora nell'interna sua circonferenza una fila circolare di dodici *nicchie*.

Quando l'architettura ebbe a sua disposizione una gran quantità di statue, fu cosa naturale il farne un oggetto comune di decorazione. Ciò dovette avvenire dall' immensa importazione che continuò a farsene in Roma per effetto delle conquiste. I teatri, il foro, i ginnasj, le terme, i mausolei e molti altri edificj pubblici e privati dovevano aver *nicchie*. La quantità delle statue ne rese l'uso sì comune che si dovettero far *nicchie* per le statue successive. Sarà probabilmente avvenuto altre volte, soprattutto negli ultimi secoli dell' impero, quello stesso che abbiamo veduto intervenire ne'tempi moderni. Le *nicchie* saranno divenute una specie di ornamento usuale, un luogo comune dell'architettura, vale a dire se ne saranno fatte anche senza necessità.

Siamo indotti a crederlo percorrendo le ruine degli edificj di Palmira, di Balbeck e di Spalatro. Si veggono quivi delle *nicchie* di ogni genere, d'ogni forma, poste le une sulle altre, e a solo uso decorativo. Quindi veggiamo in un edificio di Roma, detto l'*Arco di Giano* tutti i massicci quadrangolari occupati da due piani di *nicchie*, di cui alcune, vale a dire quelle che son vicine agli angoli, sono figurate o finte, perchè effettivamente la grossezza della costruzione, in que' luoghi, non avrebbe permesso di dar loro la profondità necessaria per contenere una statua. Queste

nicchie hanno la loro parte concava superiore, ossia la così detta *cuffia*, ornata di conchiglie.

Trovasi lo stesso ornamento di *nicchie* a Palmira ed a Balbeck. Ivi pure, come a Spalatro, s'incontrano tutte quelle varietà che l'abuso del lusso, conseguenza della manìa di cambiamento, avea cominciato ad introdurre in questi accessorj dell'architettura. Fra un gran numero di *nicchie* ornate di colonne e di frontoni con molte irregolarità, ve ne ha pure di quelle, i cui frontoni sono privi di base; altre se ne veggono nelle quali sonovi dei risalti, ed alcune, in cui i membri del frontone sono contornati in modo capriccioso. In somma scorgesi quivi spiegata in tutta la sua estensione la profusione delle *nicchie*, impiegate a solo oggetto di riempire gli spazj lisci.

I monumenti che abbiamo percorsi secondo l'ordine de'tempi, possono fornire all'architettura esempj di tutte le specie di *nicchie*, e far conoscere le varietà che loro convengono, secondo la natura degli edificj, ed il carattere degli ordini a cui sono associate. A noi sembra che queste convenienze debbano essere quelle stesse che regolano la forma e la decorazione delle porte e delle finestre o dei loro stipiti.

Si può infatti, e con tutta ragione, riguardare la *nicchia* come un'apertura od un vano in un muro od in un massiccio; e di tali ve ne sono realmente, come quelle, per esempio, dell'Arco detto di *Claudio Druso* in Roma, le quali erano vani, o riquadri, in cui stavano riposti i trofei detti di *Mario*. Fu adunque, ed a più forte ragione (particolarmente in teoria) naturalissimo, dietro tale rassomiglianza, di dare alle *nicchie* le stesse varietà di forme, di proporzione, d'ornato e di accessorj che l'uso ha adottato per le aperture delle porte e delle finestre.

In conseguenza di questa analogia, vi potranno essere adunque delle *nicchie* di pianta o di apertura quadrangolare senza stipiti od altro accessorio, formanti la specie più semplice, aggiugnendovi però, qualora si voglia, quelle di pianta circolare ed arcuate in alto, senza coronamento nè accompagnamento.

Alla seconda classe potranno appartenere le *nicchie* di sfondo e di apertura quadrangolare, ma ornate di stipiti, e coronate da una piattabanda sostenuta da due mensole, come altresì quelle, i di cui stipiti, ornati di pilastri, sono sormontate da un frontone.

Nella terza classe saranno da comprendersi le *nicchie* di pianta semicircolare, e chiuse pure in tondo, le quali sono ornate di fascie, accompagnate da colonne, e coronate da frontoni fastigiati o circolari.

Questa diversa classificazione di *nicchie*, basata sulla pratica usuale delle finestre e delle porte, quali ci vengono presentate dall'architettura, comporterebbe diversi gradi di semplicità e di ricchezza, suscettibili di poter altresì corrispondere al carattere di ciascuno dei tre ordini, vale a dire al genere semplice o robusto, al genere medio od elegante, al genere ricco o sontuoso.

In qualunque opera di architettura, la proporzione è uno de' principali elementi del carattere che le conviene. Deve pertanto in ciascuna delle tre indicate classi di *nicchie* essere osservata una proporzione che sia moralmente in rapporto e colla forma che le è propria, e colla misura de' dettagli che le servirono di ornamenti. Abbiam detto *moralmente* perchè al gusto od al sentimento delle convenienze appartiene il determinare simili rapporti.

Essendo le regole di proporzione, rispetto pure alle colonne ed ai membri dell'ordinanza, altrettanti mezzi termini stabiliti dai metodi per servire di tema approssimativo alle combinazioni dell'architetto, si comprende di leggieri quanto vano sarebbe il pretendere di assoggettare le dimensioni di ciascuna specie di *nicchie* ad una scala rigorosa di proporzioni. Nulla infatti di più variabile delle dimensioni delle *nicchie*, poichè queste debbono subire le varietà che risulteranno per esse, o dall'impiego da farsene, per collocarvi delle statue, o dal luogo ch'esse occuperanno, o dalla distanza in cui si troveranno dalla visuale, o dagli oggetti che le circonderanno.

Molte osservazioni critiche sono state fatte pro e contro l'impiego delle *nicchie* negli edificj. Alcuni hanno preteso esser questa un'invenzione difettosa per la sola ragione che, essendo destinate a contenere statue, le *nicchie*, che per così dire le incassano, tolgono all'occhio di poterle contemplare sotto i diversi punti di vista. La cosa è vera di fatto; e sarebbe un inconveniente se tutte le statue fossero fatte per essere riguardate da tutti i lati, e se non se ne facessero espressamente per esser vedute soltante nelle *nicchie*.

Il Blondel ha messo in campo parecchie critiche riflessioni sull'uso delle *nicchie*. Egli crede, per esempio, che non s'abbiano a praticare due ordini di *nicchie* l'una sull'altra salvo che questi ordini non sieno separati dalla linea d'un cornicione che annunzii l'esistenza d'un soffitto. Altrimenti, egli dice, la statua della *nicchia* superiore sembrerebbe poggiare i suoi piedi sulla testa della statua che occupa la *nicchia* inferiore. Noi siamo d'avviso che nel collocare e combinare le *nicchie* si debbano avere presenti quelle stesse considerazioni che servono di regola per le finestre, fatta astrazione dagli oggetti di scultura di cui sono ornate.

Converremo piuttosto col Blondel intorno ai precetti che dà sui rapporti delle statue colle loro *nicchie*. Egli si oppone con ragione all'uso di far portare i piedi d'una statua senza plinto sulla base della *nicchia*. Il plinto è assolutamente necessario all'effetto, e, convien dirlo, alla natura stessa di qualunque statua. Sarebbe un uscire dai limiti della verisimiglianza in scultura per cadere nel ridicolo della illusione, il voler far rappresentare alla statua la parte di una realità positiva, quando essa non può

e non deve essere nè sembrare che convenzionale. Per mala intelligenza delle vere condizioni di ogni imitazione alcuni critici sono insorti contro l'uso delle statue collocate dall'architettura in luoghi, dicono essi, ove non è probabile nè possibile che una persona viva possa giugnere e rimanere. Chi non vede che nella decorazione architettonica non sono da considerarsi le figure come esseri naturali e viventi, ma soltanto come rappresentazioni, vale a dire come statue e lavori di pietra?

Dietro ciò sarà da biasimarsi quell'artista che dia alle statue, destinate ad esser collocate dentro ad una *nicchia*, od una composizione troppo pittoresca, od attitudini e movimenti stravaganti, che facciano uscire la figura fuori della *nicchia*, in modo che sporga troppo dal vivo de' muri.

Rimarrebbe a parlare dell'uso giudizioso che l'architetto può fare delle *nicchie*, non solo adoperandole con discrezione, come oggetto ornamentale, ma ben anche dando loro una vera importanza colla scelta felice de' soggetti delle statue, messi in rapporto colla destinazione di ciascun edificio, e proprj ad indicarne e a rafforzarne il carattere. Ci limiteremo ad annunziare come un abuso troppo comune ne' progetti, e quindi nella loro esecuzione, quell'abitudine, o di far *nicchie* senza l'intenzione di collocarvi statue, o di ornarle di statue insignificanti, le quali, non parlando allo spirito, finiscono per non dir nulla nemmeno agli occhi dello spettatore.

Si danno alle *nicchie* diverse denominazioni, secondo la forma e gli accessorj loro, e secondo altresì le parti dell'edificio od il luogo che occupano.

Chiamasi quindi:

Nicchia quadrata — (Niche carrée) — Quella che forma in un muro un'incavatura di pianta e di apertura quadrangolare.

Nicchia rotonda — (Niche ronde) — Quella che ha l'apertura arcuata e la pianta circolare.

Nicchia rustica — (Niche rustique) — Quella collo stipite, o fascia a liste e bozze.

Nicchia nascente — (Niche à crû) — Quella che non posando sopra alcun corpo, o massiccio, sorge da terra come sono le due grandi *nicchie* del portico del Panteon; o pure che poggia senza plinto sullo stilobato continuato d'una facciata.

Nicchia angolare — (Niche angulaire) — Quella che è presa in una cantonata, che nell' angolo, è chiusa da una tromba, o pennacchio.

Nicchia da busto, od a tazzetta — Quella che ordinariamente consiste in un piccolo incavo circolare.

Nicchia d'altare — (Niche d'autel) — Quella che occupa il posto d'un quadro in un'ancona d'altare.

Nicchia a tabernacolo, od edicola — (Niche en tabernacle) — Quella che è decorata da un frontone, ed i cui stipiti sono ornati di colonne.

Nicchia girata in tondo — (Niche en tour ronde) — Quella che è presa nel di fuori d'un muro circolare, e la cui luce, od apertura è sporgente. Chiamasi *nicchia girata in cavo* quella che fa l' effetto contrario della *nicchia girata in tondo*.

* NICCHIATO — Che ha nicchia, voce adoperata dall'Algarotti, parlando di colonne, ne' suoi saggi di architettura — *N*.

* NICCHIETTA — Diminutivo di nicchia, piccola nicchia. — *N*.

* NICCHIONE — Accrescitivo di nicchia — Dicesi anche la tribuna delle Chiese dove si pone l' altare principale (V. *Abside*).

NICOLO' DA PISA — Architetto e scultore fiorentino nato sul cominciare del tredicesimo secolo, giacchè il Vasari riporta all'anno 1225 la sua prima intrapresa in scultura, che fu la tomba di *s. Domenico Calagora* in Bologna.

Nicolò da Pisa s'era da prima applicato alla scultura, che aveva imparata da alcuni Greci impiegati negli ornati della Cattedrale e del Battistero di Pisa. Era quel tempo in cui i Pisani, nelle loro spedizioni guerriere e commerciali trasportavano dal Levante, caricando su i loro vascelli una quantità di avanzi e di frammenti pregevoli di scultura, e di architettura antica. Tra questi monumenti, *Nicolò da Pisa* osservò un bel sarcofago, su cui era scolpita l'istoria di Meleagro, colla caccia del cinghiale. La vista di quel lavoro e di alcune altre sculture antiche gl' inspirò un gusto migliore, e ben tosto sorpassò gli scultori del suo tempo; come ben diede a conoscere nella esecuzione della tomba da noi indicata, che terminò nel 1231 nella città di Bologna, ove architettò il convento e la chiesa de'Domenicani.

Di ritorno a Pisa si diede a lavori d'architettura. A lui si devono alcuni miglioramenti nel modo di costruire le fondamenta. Il terreno umido e mal consistente di quella città richiedeva delle precauzioni ch'erano cadute in disuso: richiamò il metodo di stabilire i massicci delle fondamenta su palafitte e di unire questi massicci col mezzo di archi.

Con questo metodo innalzò la chiesa di *s. Michele in Bosco* e diversi palazzi.

Uno de' suoi più ingegnosi monumenti fu il campanile degli Agostiniani in Pisa. Questo edificio è esteriormente ottagono e circolare nell' interno, ove trovasi una scala a lumaca, che forma parimenti un vuoto circolare simile ad un pozzo. Ad ogni quattro gradini s'innalzano delle colonne che sostengono archi saglienti, e vanno così a spira sino alla sommità; di maniera che quelli che si trovano o in alto o alla metà si veggono tutti salire o discendere. Questa scala servì di modello a quella che eseguì il Bramante nel Vaticano (V. *Lazzari* detto *Bramante*).

Nicolò da Pisa diede nel 1240 i disegni della chiesa di s. Giacomo a Pistoja, e rivestì l'abside di mosaico eseguito da artisti toscani.

A Padova innalzò il magnifico tempio di sant'Antonio; a Venezia costrusse la chiesa de' Frati Minori; e quella di s. Giovanni a Siena fu pure da lui architettata.

Ritornato a Firenze diede i disegni della chiesa della Trinità, quelli del monastero delle Dame di Faenza, del convento di s. Domenico in Arezzo, e di s. Lorenzo in Napoli, la cui esecuzione venne affidata ad uno de' suoi allievi, nominato Maglione.

Chiamato in quest' ultima città innalzò una chiesa con una magnifica badia, in memoria della vittoria riportata su Corradino da Carlo d'Angiò. Fece pure la chiesa di santa Maria in Orvieto; dopo di che si ritirò nella sua patria, ove cessò di vivere. Incerta è la data della sua morte.

* NICONE — Padre del celebre medico Galeno, fu matematico ed architetto. Ma come egli non si allontanò mai da Bergamo sua patria, ove insegnava la lingua greca, così non ebbe occasione di porre in pratica i suoi talenti in fabbriche di gran fama. Invece dell' architettura esercitò la sua pazienza e la dolcezza della sua indole in sopportar l'iraconda sua moglie, la quale (riferisce Galeno stesso di lei figliuolo) era più indiavolata di Santippo moglie di Socrate, e si straniva talvolta sì maledettamente, che mordeva le donne di servizio. Anche Galeno seppe qualche cosa di architettura, su cui egli ha lasciato delle buone regole. Egli era di stirpe d'Architetti, perchè oltre il padre fu architetto anche suo avo, e suo bisavolo — MIL.

NIGETTI (Matteo) — Architetto fiorentino, morto nel 1649. Discepolo del Bontalenti, ebbe gran parte nell'esecuzione del palazzo Strozzi in Firenze, architettò nella stessa città il chiostro de' monaci degli Angeli, la nuova chiesa di s. Michele degli Antinori, de' padri Teatini, che fu compita dal Silvani, e fece il disegno ed il modello della chiesa d'Ognissanti dei minori Osservanti. Cosimo I granduca di Toscana ebbe intenzione di fare in san Lorenzo una terza sagrestia di grandezza simile a quella fatta da Michel Angelo; ma tutta però rivestita di marmi e di mosaicò, per racchiuder in essa i sepolcri dei granduchi. Il Vasari ne fece il disegno. Ma morto il Vasari e Cosimo I, il granduca Ferdinando I ne ingrandì il pensiero, e comunicatolo a Giovanni de' Medici, non meno valoroso nella guerra, che intendente delle belle arti, e specialmente di quella del disegno, volle ch'egli stesso ne facesse il disegno ed il modello. Giovanni de' Medici lo fece, ma non si trattò più d'una sagrestia, bensì di una vasta e magnifica cupola, quella stessa che oggi copre la chiesa di San Lorenzo. Il *Nigetti* eseguì il disegno di Giovanni de' Medici. Nel 1604 diede principio ad opera sì ragguardevole, e di tutti i preziosi ornamenti, de' quali furono poi incrostate le mura, egli fece i disegni, sotto la direzione sempre del prelodato principe.

Il *Nigetti* fu anche scultore, e travagliò molto nei ricchi lavori di gemme e di pietre dure, che si facevano nella galleria, per il maraviglioso ciborio della predetta cappella di s. Lorenzo.

NIMES — Una delle più antiche città di Francia, ed anche in oggi rinomata pei monumenti d'antichità, ch'essa possiede.

Il più famoso ed il meglio conservato di questi monumenti è il tempio, denominato ora *la Casa quadrata* (*la maison carrée*). È questo, principalmente dopo i ristauri, che vi sono stati fatti in questi ultimi tempi, il pezzo d'antichità più completo che forse vi sia. Questo tempio ha la forma di un parallelogrammo rettangolo lungo met. 25, 65, largo met. 13, 45.

Trenta colonne corintie scanalate decorano il suo esterno. Il peristilio ne presenta sei di fronte isolate. Quelle che circondano la *cella* sono per metà internate nel muro. L'altezza delle colonne è di 8 metri 95 centimetri, compreso base e capitello. Il fregio e la cornice che compongono la trabeazione sono alti 2 metri e 24 centimetri.

L'interno della *cella* non offre ora che due muri interamente nudi; ma è probabile che un tempo la decorazione di essa corrispondesse alla magnificenza dell'esterno; come pare potersi desumere da molti frammenti di marmi preziosi rinvenuti negli scavi che sonosi fatti ultimamente intorno all'edificio. Sgombrato che fu dalle fabbriche che lo circondavano, si trovò ch'esso era sepolto per tre quarti del suo basamento; e dietro tale sgombramento si rinvennero indizj di altre costruzioni indicanti un insieme che sembra quello di un *foro*.

Il monumento, che a *Nimes* si chiama il *tempio di Diana*, è stato argomento di moltissime conghietture intorno alla sua destinazione: gli uni lo vogliono un tempio, altri una basilica. Per quanto pare non fu mai esternamente abbellito d'alcuna decorazione. L'interna sua distribuzione, la sua vòlta a botte, le nicchie e gli ornati che ne adornano le pareti e la copertura, i tubi di discesa, l' acquidotto ed i corritoj che lo circondano, tutto sembra indicare che fosse una sala appartenente ad un edificio termale, oppure ad un ninfeo. Questo monumento fu ridotto a chiesa, indi convertito in deposito di grani ed in cantiere. Un incendio ne guastò la parte anteriore, e duranti le guerre di religione fu quasi intieramente distrutto.

L'edificio ruinato, detto la *Tourmagne* (torre magna) è situato alla sommità di un colle che domina la città dalla parte del nord. Esso era sepolto fra le antiche muraglie, senza veruna sporgenza esterna; lo che prova che la detta torre non faceva parte delle fortificazioni. D'altronde la sua forma poligona e l'elevazione piramidale sembrano indicare uno di quei monumenti cui davasi il nome di *settizonio*. Il corpo di detta torre è ad otto facce regolari; e sorgeva sopra un basamento, a cui si giugneva per una delle salite dalla parte occidentale.

Una scala a rampe diritte, con pianerottolo praticato nella grossezza del massiccio, conduceva alla sommità dell'edificio, che aveva tre piani. Il secondo era decorato esternamente da pilastri assai vicini fra loro con capitello e base, appartenenti al preteso

ordine toscano. L'interno aveva otto nicchie semicircolari distribuite nella sua circonferenza. Il piano superiore, a traforo, era a colonne isolate, probabilmente sormontate da una piccola calotta per difendere il sarcofago, la statua, od altro oggetto consimile, che dovea trovarvisi, secondo la destinazione che si vuol attribuire a siffatto monumento.

Quanto ai tre altri grandiosi edificj che trovansi a *Nîmes*, come il magnifico acquidotto del Gard, che conduceva abbondanti acque nella città, ed il superbo anfiteatro, di cui sussiste ancora tutta la costruzione esterna, noi rimandamo il lettore agli articoli ACQUIDOTTO ed ANFITEATRO.

NINFEO — (Nymphaeum-Nymphée-Nimphäum) — Così erano denominati dagli antichi i luoghi, le grotte, gli edificj consacrati alle ninfe.

Due opinioni vi sono intorno a questa sorta di monumenti. Gli uni vogliono che fossero edificj pubblici in cui si celebravano le nozze di coloro che non avevano locale abbastanza grande per una tale solennità; altri pretendono che fossero luoghi pubblici e di delizie, forniti di abbondanti acque non già per l'uso de' bagni, come nelle terme, ma solamente per ivi gustare il piacere della frescura; e che il nome di *ninfeo* derivò dalle statue delle ninfe che vi si ponevano per ornamento. Fabricius (*Descript. de Rome*) aggiugne a questa spiegazione, che abbiamo tolta da lui, che non si conosce nè la forma, nè la natura di tali monumenti.

Generalmente sono tenuti per *ninfei* una quantità di piccoli edificj che il tempo ci ha conservato, e che senza dubbio avranno tenuto luogo dei primitivi *ninfei*, che furono grotte naturali o modificate dall'arte.

Dai racconti di Pausania sappiamo che nella Grecia erano comunissime queste grotte consacrate alle ninfe. Vicino a Samicon in Elide, si vedeva il *ninfeo* o la grotta delle ninfe *Anigridi*; nel territorio di Tebe ve n'era uno consacrato alle ninfe *Citeronidi*. Una delle grotte più considerevoli era quella della ninfa Coricia sul Parnaso. Non si finirebbe così presto se si volessero raccogliere tutte le citazioni di questo genere. Anche in Italia invalse lo stesso uso, ed il culto delle ninfe ebbe grotte ed edificj costrutti a somiglianza delle grotte laddove trovasi qualche sorgente d'acqua viva.

Il rito delle lustrazioni nella religione degli antichi rendeva necessario l'uso dell'acqua; molte superstizioni religiose o medicinali si associavano alle differenti qualità delle acque sorgive, cosicchè i luoghi che ne possedevano alcuna divenivano quasi sempre il centro di una specie di culto. Quindi la erezione di edificj che racchiudevano qualche sorgente, e che tenevano luogo delle grotte naturali.

L'arte doveva perciò occuparsi di questa sorta di grotte: le ornò delle statue delle loro divinità: abbellì, intagliò le loro rustiche pareti. V'ha nell'Attica un *ninfeo* ornato di bassirilievi e d'inscrizioni. *Archidamas di Fera*, la cui immagine si trova fra quei bassirilievi, vi è indicato come quegli che dedicò quella grotta alle ninfe.

La così detta grotta della *ninfa Egeria* in Roma sembra essere stato un *ninfeo* costrutto dalla natura, ingrandito senza dubbio e decorato dall'arte, come sembra comprovarlo un frammento di statua che si conserva tuttora nel posto medesimo, in cui venne in origine collocata.

Che se la natura ebbe a formare questa specie di monumento, l'architettura non trascurò veruna occasione per gareggiare con lei in tali edificj, costruiti colle stesse intenzioni ed allo scopo medesimo. Tali ci sembrano i due piccoli monumenti situati sulle rive del lago Albano vicino a Roma, l'uno dalla parte di castel Gandolfo, l'altro da quella di Marino, dei quali il Piranesi ci diede la pianta, i dettagli e la descrizione. Chiamandoli *ninfei* pare abbia resa ai medesimi l'antica loro destinazione. Al vederli ricorrono tosto al pensiero questi versi di Virgilio:

Fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum,
Intus aquae dulces vivoque sedilia saxo.

Si vede che il *ninfeo* di Virgilio era stato decorato dall'arte con scanni o sedili intagliati nella roccia, per comodo delle persone che andavano a prendervi il fresco. Quest'uso era divenuto sì comune, che Ovidio in alcuni versi ove descrive un simile monumento, ebbe l'avvertenza di dire, che sebbene paresse fabbricato dall'arte, l'arte non vi avea posto mano.

Vallis in extremo est antrum nemorale recessu
Arte laboratum nulla; simulaverat artem
Ingenio natura suo, nam pumice vero
Et levibus tophis nativum duxerat arcum.

Un'antica pittura del palazzo Barberini rappresenta uno di questi *ninfei* rustici. Scorgesi in esso una grotta scavata nel tufo, con una specie di vòlta formata da pietre grezze: abbondanti acque vi scolano da tutte le parti e sono raccolte in bacini: il terreno ne pare allagato. All'ingresso della grotta v'ha una cappelletta con un cornicione, sostenuto da colonne ed ornato di vasi.

Sembra pertanto che i *ninfei* fossero, come abbiamo già detto, monumenti naturali e rustici, consacrati alle ninfe, che in origine non vi figuravano che sotto l'emblema delle acque, cui presiedevano. Ma le statue loro non vi furono collocate, se non quando l'abbellimento dell'arte venne, secondo l'espressione di Giovenale, a profanare la natura; perocchè parla il poeta di siffatti luoghi ne' seguenti versi:

In vallem Egeriae descendimus atque speluncam
Dissimiles veris. Quanto praestantius esset
Numen, aqua viridi si margine clauderet umbras
Herba nec ingenuum violarent marmora tophum.

Marziale frequentava simili grotte sulle rive di Baja. Questi luoghi consecrati in origine dalla religione, servivano altresì di riparo contro gli ardenti raggi del sole o le intemperie della stagione; ma essi divennero in seguito luoghi di dissolutezza, e ne'tempi di corruzione la santità del luogo non fu più che un velo sotto cui più arditamente si nascondeva ogni sorta di piaceri.

Tutto ciò che i poeti e gli scrittori hanno detto de' *ninfei* conviene altresì alle due grotte del lago Albano, che abbiamo di sopra accennate, per cui ci crediamo in dovere di darne notizia.

La prima di queste grotte, quella situata sotto Castel Gandolfo, è tagliata irregolarmente nella montagna, e vi si scorge un certo accordo dell'arte e della natura. Quest'ultima sembra averne dato il disegno, mancandovi ogni simmetria, difetto che scorgesi permanente anche nella decorazione de'muri, e nella dissonanza delle nicchie. Tre altre grotte più piccole sono praticate in guisa da servir di disimpegno alla grande. Alcuni condotti intagliati nella roccia indicano che vi scolarono un tempo abbondanti acque, ridotte ora ad un semplice filo. La volta è ornata di varj pezzi di tufo o di pietra pomice. Le muraglie, costrutte di mattoni, sono pure, come le nicchie, rivestite di simili frammenti. Il Piranesi è di parere che all'arte piuttosto che al deterioramento debbansi attribuire quelle mancanze di continuità nel rivestimento: si cercò di imitare i capricci della natura.

Il secondo *ninfeo*, situato nella parte settentrionale del lago Albano, e dal lato di Marino, dev'essere stato tra quelli di cui si lagna Giovenale ne' versi sopraccitati, in cui l'arte avea travisata la natura, la quale, secondo il poeta, dovea sola formar l'incanto di quei monumenti. Che che ne pensi Giovenale, vuolsi ravvisare in questo edificio il carattere architettonico conveniente al suo genere, e atto a servir di modello alle grotte ornate, di cui si abbelliscono i giardini.

Questo *ninfeo* ha molto più dell'altro, la forma di un tempietto consacrato alle ninfe. Esso presenta un quadrilungo sopra una pianta regolare. I muri sono, da ogni lato, ornati di sette nicchie. La sua costruzione è a *reticolato* rivestito di pezzi di roccia. I pilastri di angolo sono decorati di capitelli con volute joniche le quali, hanno la singolarità di nascere come le scanalature dal basso all'alto, a somiglianza delle foglie e de' caulicoli del capitello corintio. Questi pilastri sono quattro, e sebbene il capitello sia d'ordine jonico, pure hanno la trabeazione ornata di triglifi. Nè questo è l'unico esempio che si conosca di simile riunione nell'antichità.

Pare che nell'interno di Roma vi fossero molti *ninfei* costruiti e decorati dall'arte, in cui trovavansi delle fontane pei bisogni o pei piaceri dei cittadini.

A Nimes v'ha un bellissimo avanzo d'antichità denominato, senza alcuna ragione, *tempio di Diana*, del quale abbiamo fatta menzione all'articolo *Nimes*, ove abbiamo pure discorso della opinione probabilissima, che quest'edificio fosse un *ninfeo*.

NOBILE-NOBILTA' — (Nobilis, Nobilitas-Noble, Noblesse-Adelig; Adel) — Nel linguaggio delle arti questi due vocaboli esprimono quella qualità, per la quale si fanno notare e distinguere coloro cui vengono dalla generale opinione appropriati.

Fu adunque naturalissimo il trasportarne l'applicazione alle cose, ai lavori dell'uomo, e particolarmente a quelli fra le opere delle belle arti che distinguonsi per certe proprietà, il cui effetto è di assicurar loro una preminenza sulla generalità delle altre opere. Quindi la *nobiltà* dovette trovar luogo fra le qualità morali delle opere d'imitazione.

Definita in tal modo l'idea della *nobiltà* e della qualità ch'essa esprime, rimane rispetto ad essa qualche difficoltà, come per tutte le qualità che risultano da questo sentimento di cui si provano gli effetti senza poterne definire metodicamente la causa ed i mezzi; quella cioè di far comprendere per qual via si manifesti in modo sensibile l'effetto di questa qualità. Aggiugneremo di più, essere questa difficoltà maggiore rispetto all'architettura.

Trattandosi della pittura e della scultura egli è agevole il far comprendere per mezzo degli esempj, e determinare per analogia, il carattere della *nobiltà*. Queste arti trovano naturalmente ne' segni esterni, nelle apparenze, cioè nelle forme, ne' movimenti, il contegno, e gli accessorj delle persone viventi il modello di certe qualità o proprietà, a cui si associa l'idea di *nobiltà* o del corpo, o della fisonomia, od anche del movimento o dell'azione. Ora, quanto alla *nobiltà* dell'anima e de' sentimenti, è da ognuno riconosciuto che queste arti non possono renderla sensibile che per l'esterno de' corpi.

Ma l'architettura non ha in questo genere alcun modello positivo o sensibile; per conseguenza il tipo di certe qualità, essendo assai più astratto per l'architetto che pretende di produrne l'effetto, si presta ancor meno al teorico che vorrebbe determinarne la nozione con tutta esattezza. Convien dunque cercare, per farsi intendere, gli elementi della *nobiltà* architettonica in un aggregato di certe altre qualità atte a produrre sullo spettatore delle impressioni del genere di quelle che racchiude l'idea di *nobiltà* nel senso generalmente inteso.

Ora, a noi pare che l'effetto di ciò che appellasi *nobiltà* in un monumento non possa risultare d'un carattere assoluto ed esclusivamente determinato; ma che debba esser prodotto da una certa combinazione di grandezza, di semplicità, di eleganza e di ricchezza.

La grandezza di dimensione è già, come è noto, un mezzo potente per l'artista di raccomandare un edificio all'attenzione dello spettatore; ma la grandezza di proporzione vi dev'essere congiunta, perchè l'idea di *nobiltà* si presenti ad un tempo agli occhi ed allo spirito, ai sensi ed al sentimento.

L'uso, come tutti sanno, associa frequentemente

l'idea di *nobile* a quella di semplice, allorchè dicesi una *nobile semplicità*. Si può ritenere adunque che generalmente la semplicità si frammischi al carattere della *nobiltà* in architettura. E certamente la quantità di minuziosi dettagli, la confusion delle parti, dei ricami, e la smania degli ornamenti, distruggono il carattere della vera *nobiltà*. La troppa semplicità vi è altresì contraria; lo che significa che la *nobiltà* esige della eleganza e della ricchezza.

L'eleganza, secondo noi, è una qualità che tiene il mezzo fra il semplice ed il ricco, e che partecipa d'amendue. La eleganza nelle maniere, nell'abbigliamento, nello stile e nel linguaggio, ed a qualunque ordine si approprii, ha sempre qualche cosa che distingue e fa notare le persone, le azioni e le cose, del pari che tutte le produzioni delle arti. Ed è per questo che la detta qualità deve, a quanto sembra, entrare nell'insieme di quelle che costituiscono la *nobiltà* in architettura.

Non possiamo in una parola dispensarci dal porre altresì in questo numero la ricchezza, alla quale l'istinto associa naturalmente molti motivi di considerazione e di distinzione, o ne' rapporti della società, o nelle abitudini della vita, o ne' lavori e nelle opere degli uomini.

Qualora si ammetta questa combinazione di qualità come propria a render sensibile l'effetto, che si esprime colla parola *nobiltà*, bisogna convenire che spetta poi all'architettura di usare de' mezzi dell'arte propria per manifestare quest' effetto per via della costruzione, dell'ordinanza e della decorazione, vale a dire nell'insieme e nella disposizione delle masse, nel giudizioso impiego degli ordini, nella economia degli ornati.

Dipende bene spesso dal partito generale delle masse o parti costituenti un edificio, d'imprimergli o di togliergli il carattere di *nobiltà* che la sua destinazione richiede. Del che non addurremo che un sol esempio, paragonando alle masse semplici e grandiose dei peristilj de' tempj que' frontispizj a più piani con finestre, che rendono somiglianti, alla vista, le abitazioni divine all'esterno delle case ordinarie.

Uno de' mezzi più acconci a dare agli edificj, secondo la natura della loro destinazione, il carattere di *nobiltà* in un grado adattato al loro uso, è certamente l'impiego degli ordini e la scelta di ciascuno di essi appropriato alla misura di *nobiltà*, richiesta dal monumento. L'impiego proporzionato delle colonne messe in opera, o isolate, o in pilastri, od in porticati, somministra all'architettura una progressione od una graduazione analoga alle qualità di grandezza, di semplicità, di eleganza o di ricchezza.

Ogni ordine comporta inoltre, pel genere, numero e qualità degli ornati che gli sono attribuiti, una misura proporzionale degli elementi decorativi, che darà all'edificio un'apparenza di *nobiltà* conforme a quella del suo impiego, ed analoga all'idea che se ne deve formare.

Altro non abbiamo preteso, nel presente articolo, che di dimostrare che la qualità della *nobiltà* è pur anche di pertinenza dell'architettura come lo è delle altre arti. Noi abbiamo, con questa succinta analisi, cercato soltanto di dimostrare che i mezzi di render sensibile questa qualità possono risultare dagli elementi dell'architettura, e dalla più o men felice loro combinazione. Per farlo meglio comprendere abbiamo dimostrato che tutte le qualità di cui si compone la *nobiltà* han campo di manifestarsi a diversi gradi, secondo che l'architetto ne sa impiegare abilmente graduazione. Del resto noi conveniamo che il risultato pratico dell'impiego de' mezzi indicati dalla teoria è, in questa come in tutte le arti, un secreto riservato al gusto, al sentimento ed all'ingegno dell'artista.

* NOCE — (Noix-Nuss) — Sorta d'albero fruttifero, il cui frutto chiamasi noce, ed il cui legname è molto atto a far ornamenti intagliati di figure, fogliami e rabeschi d'ogni sorta. Serve ancora agli edificj, e Teofrasto scrive, questo legname esser molto a proposito per far travi e correnti, atteso che abbia una certa proprietà di dar cenno prima di rompersi con un certo rumore, che fa; ed esservene l'esempio di ciò che avvenne nel bagno d'Andro, che rompendosi le travi, e rovinando i tetti da tal legname sostenuti, niuno fu di coloro, che stavano sotto, che ricevesse nocumento, per esser prima della rovina stati avvisati dal suono o scoppietti, che fecero le travi antecedentemente di rompersi. I periti di tal legname nelle nostre parti di Toscana distinguono due sorta di *noci*; uno, che chiamano gentile, ed un altro, che dicono malescio, e tutti due ne' lavori ricevono bel pulimento e lustro: è però fra di loro questa differenza, che il malescio non lo riceve così morato come il gentile, ed il suo frutto non è punto godibile, mercè l'esser il midollo delle sue noci così fortemente fitto e serrato nella sua cassa con tramezzi sì forti e stretti, che quindi non può cavarsi, senza romper la noce in minutissimi pezzi. — BALD.

* NOCELLA f. Diminutivo di noce, ed è lo stesso che nocciuola, chiamata così in alcuni luoghi di Toscana. — BALD.

NOCCHIO, o NODO — (Noeuds-Knoten, Knorren) — I *nocchj* o *nodi* nel legname possono essere, secondo l'uso che se ne fa e la natura della materia, ora un difetto, ed ora un pregio od una bellezza.

Se trattasi di legname da costruzione o di commessura, un *nodo* può talvolta viziare il pezzo o romperlo, o contribuire alla sua rovina. Se poi trattasi di certi legnami che si adoperano in opere di tarsia, un *nodo* vi produce della varietà e talvolta degli scherzi di configurazione che gli amatori vanno cercando con tale bramosia, che si è pensato perfino di imitare questi scherzi della natura ne' legnami che non ne presentavano di reali.

NOCCIOLO, NUCLEO — (Noyau-Kern, Seele) — Vocabolo che alcune arti hanno tolto dalla natura di

certi frutti che contengono quella sostanza dura e legnosa detta *nocciolo*, *nucleo*. Si fa uso per tanto di questo termine per esprimere certi massicci o sodi di diverse materie che formano, o il mezzo o il punto d'appoggio centrale di diverse costruzioni e di certe opere dovute ai processi dell'arte di modellare.

Nella costruzione vi sono degli edificj con muri a due facce in pietra, o in marmo, l'interno de' quali è riempiuto di rottami *alla rinfusa*. I Romani davano il nome di *nucleo*, *nucleus* a questo ripieno, che nel pavimento delle loro grandi strade era collocato fra il così detto *statumen* o fondamento, e la *summa crusta*, che era l'unione delle lastre o pietre irregolari formanti quello che noi diciamo *pavimento*. Il *nucleus* o *nucleo* era una mescolanza di ghiaja, sabbie diverse e di calce, e su questo strato stabilivano essi il pavimento — Vedi Strada.

Possiamo chiamare anche *nocciolo* od *ossatura*, lo sporto rozzo, in pietrame od in mattoni, destinato ad essere rivestito di gesso, o di stucco, e che viene foggiato con modanature, con profili od altri dettagli d'ornamento.

Nocciolo chiamano i legnajuoli un pezzo di legname verticale con varj incastri nella sua lunghezza per ricevere il maschio di alcuni gradini d'una scala di legno. Il *nocciolo* fondamentale è quello che va dal pianterreno all' ultimo piano; il *nocciolo* sospeso è quello che è spezzato al di sotto dei ritti e dei pianerottoli di ogni piano.

Nocciolo, od anima d'una scala, è un cilindro di pietra fondato sul suolo, e formato dalla unione di tutte le estremità de' gradini d'una scala a chiocciola. Se il *nocciolo* è molto grosso, lo si fa cavo internamente, come sono i *noccioli* delle scale nella chiesa degl' Invalidi a Parigi.

Si dà pure il nome di *nocciolo cavo* a quello che è fatto a somiglianza d'un muro circolare, forato da arcate e da finestre per dar luce. Tale si è quello praticato nelle scale a chiocciola della chiesa di s. Pietro in Roma, ed in quella del castello di Chambord.

Vi sono ancora de' *noccioli* quadrati, i quali servono per le scale ad arcate con lunette e ripiani. Tale si è il *nocciolo* dell' estremità dell' ala del castello di Versailles, denominata l'ala dei principi dalla parte dell'aranciera.

* NOSOCOMIO o NOSODOCHIO — Luogo o stabilimento pubblico in cui si curano gli ammalati — V. Ospedale.

NOTARE — (Coter-Cotiren) — Indicare colle lettere la grandezza e la proporzione delle diverse parti d'una pianta o d'un alzato in disegno.

NOTRE (Andrea le) nato nel 1613, morto nel 1700. L'arte di fare i giardini, quelli particolarmente di forma regolare, ha rapporti più o meno diretti coll'architettura, applicata in modo speciale alla costruzione de' palagi, per cui non ci dev'essere disdetto il far menzione d'un uomo che nell' arte giardinesca si è acquistata una tale riputazione, che per volger di tempo non si è punto diminuita.

Ognuno di leggieri conosce ciò che tende a ravvicinare la composizione de' giardini e le invenzioni che ne costituiscono il merito ed il pregio, alla composizione ed invenzione proprie dell' architettura di un grandioso palagio. Esso consiste principalmente nelle combinazioni della pianta, nella distribuzione delle masse, nella loro armonia coi diversi abbellimenti che l' architetto vi può introdurre, e da ciò formasi fra queste due arti una specie di associazione i cui effetti tornano a reciproco loro vantaggio.

Nessun artista in fatto di giardinaggi seppe riunire così bene ed in un vasto piano tutte le condizioni necessarie a tale unione; nessuno seppe immaginar piante più belle, distribuzioni più semplici e variate; nessuno, meglio di *Le Notre*, conobbe l'arte di trar profitto dai terreni, dalle situazioni, dalle varietà che vi si possono introdurre con molta saggezza ne' luoghi uniformi; nessuno seppe trovar posto con maggior gusto ed economia agli ornati della scultura statuaria, e collocarli in modo conveniente.

Le Notre aveva visitato l'Italia e raccolto gli esempj e le cognizioni ch' essa offre in materie di giardini regolari; e si crede anzi ch'egli abbia dato in Roma la pianta del parco della Villa Orsini.

Le principali sue opere in Francia furono il parco del castello di Sceaux, già da quarant'anni distrutto; i giardini di Marly, di Trianon, di Chantilly e di Versailles. All' articolo di Giulio-Arduino Mansart (V. Mansart) abbiamo detto essere opinione quasi generale che sia di *Le Notre* la bella composizione dell' aranciera di Versailles. Qui si può facilmente far comprendere la parte che avrebbe avuta in questa grand'opera, destinata alla conservazione o cultura degli aranci, l'artista giardiniere, il quale doveva aver una parte nella composizione d'un'aranciera. Senza che sia d'uopo farlo rivale di Mansart in architettura, può darsi ch' egli abbia a lui suggerita l' idea della disposizione tanto del sito che dell'estensione e della forma che dovevano convenire a siffatta intrapresa, e che Mansart ne abbia uniformato la piana e l'alzato ai bisogni del giardiniere.

Nè devesi tacere, ad onore di *Le Notre*, la grandiosa e nel tempo stesso semplice composizione del giardino delle Tuileries a Parigi. In un mediocre spazio di terreno *Le Notre* seppe così felicemente ingrandirne la vista che è più facile formarsi un' idea dell' ingegno ch'egli ebbe d'appropriare le sue composizioni a tutti i generi e a tutte le dimensioni de' giardini.

Le Notre era nato nel secolo delle grandi intraprese; ed ebbe un genio ad esse appropriato. Dopo di lui, tutto per più cause cominciò a rappicciolirsi ed a modificarsi per modo che non vi ebbe più occasione per un ingegno pari al suo di farsi ammirare. Prima di lui non si conoscono artisti in Francia che

siensi distinti nella composizione de' giardini, e dopo di lui non sappiamo nominarne un solo.

Luigi XIV, sempre intento a incoraggiare gli uomini d'ingegno che poterono illustrare il suo regno, conferì a *Le Notre* la carica di consigliere; lo nominò controllore generale de' regj palagi e delle manifatture, e lo fece cavaliere di S. Lazzaro. Quando nel 1675 il re fece alcune riforme a quest'ordine, gli fu ritirata la decorazione, ma ne ottenne in cambio, insieme con Mansart, il cordone dell'ordine di S. Michele.

Se *Le Notre* fu stimabile pel suo ingegno, non lo fu meno pel suo disinteressamento, e per la lealtà del suo carattere. Semplice ne' costumi, modesto nella fortuna, fu uomo abile non meno che dabbene.

NOTTOLA — (Bascule) — Specie di saliscendo per uscio o finestra; e consiste in un regolo di legno grosso che impernato in una delle imposte da un capo, dall'altro capo inforca il monachetto dell'altra imposta, e serra l'uscio, o la finestra.

NOTTOLINO — diminutivo di nottola.

NUDO — (Nu) — Dicesi, nella costruzione, d'una superficie, cui debbasi aver riguardo per determinare gli oggetti. Dicesi quindi il *nudo* d'un muro, per indicare la superficie d'un muro, che serve di campo agli oggetti. La parola *nudo*, in fatto di decorazione, si prende per sinonimo di *povero*, contrario di *ricco*; d'*ornato*. Dicesi pertanto che una facciata è troppo *nuda*, cioè troppo semplice.

O

OBELISCO — (Obélisque-Obelisk) — Nome che si dà, e che diedero anche i Romani (ad imitazione de' Greci) ad altissime pietre tagliate per lo più a quattro e talvolta ad otto facce, in una forma alquanto piramidale, le quali terminano a punta con un *pyramidium*; dette perciò in greco οβελοι ed in italiano *guglie* (cioè agucchie).

Credesi pure che la parola στελη, che deriva dal verbo σταω (*sto*) essere in piedi, nome che dall'antichità venne dato a molti monumenti storiografi o commemorativi, significasse presso i Greci la stessa cosa che *obelisco*. In fatti un'inscrizione greca, trovata anni sono, a File, nell'Alto Egitto, sul piedestallo di un *obelisco* rovesciato poi e trasportato in Inghilterra, ne fa menzione sotto il nome di *stele*.

I Greci servivansi in generale di tale denominazione per indicare qualunque monumento monolito sul quale delineavansi dei caratteri. Erodoto chiama così quelli che dice essere stati innalzati da Sesostri ne' paesi e presso i popoli da lui soggiogati. Questi monumenti erano essi *obelischi?*

L'uso delle *pietre erette* e delle *pietre scritte* è troppo generale perchè sia necessario il riferirne le prove. Ora, in questo genere, ogni popolo deve commisurare questa sorta di opere alla grandezza de' materiali, di cui esso può disporre. Le masse enormi di granito che l'Alto Egitto offeriva agli scavi degli Egiziani dovettero far nascere in loro l'idea di portare al più alto grado l'innalzamento delle loro *stele* od *obelischi*; ed essi ne fecero uno de' principali ornamenti de' loro tempi e de' loro palagi.

Non è dell'oggetto del presente articolo il ricercare qual si fosse l'uso degli *obelischi*. Dovendosi considerare unicamente sotto il rapporto ch'essi hanno avuto coll'architettura, secondo le diverse epoche, ci occorre, non pertanto il dover dire a che cosa piuttosto non abbiano essi servito in Egitto.

Senza intertenerci a consultare le congetture di Kircher, di Goguet e di Brune, i quali hanno creduto che gli *obelischi* fossero gnomoni presso gli Egiziani, basta, per combattere una tale opinione, il por mente al posto che occupano, come ben sappiamo, alcuni *obelischi* in certi monumenti. Due di essi, l'uno dell'altezza di 68 piedi e l'altro di 63, trovansi tuttora collocati ai due lati dell'ingresso d'un gran *pylone*, e ad una brevissima distanza dai massicci di cui è formato. Colui che eseguì, al tempo di Silla, il mosaico di Palestrina, immagine compendiata dell'Egitto, ci fece vedere due *obelischi* situati parimenti all'ingresso d'un tempio.

Opinione poco verisimile è quella di Pierio e di Bellon, la qual tende a far riguardare gli *obelischi* come monumenti funerarj. Quest'idea non potè nascere che dall'abuso di cui, come vedremo in appresso, i moderni hanno dato parecchi esempi.

Errori siffatti procedono, in gran parte, dall'ignoranza in cui siamo della scrittura geroglifica, e per conseguenza del testo delle inscrizioni scolpite sugli *obelischi*. Il velo che ricopre questa foggia di scrivere, e che venne soltanto rialzato in alcuni punti, fa dubitare, che tutto quanto si è creduto sino al presente, sia incerto e nascosto sotto quella misteriosa scrittura.

Finchè non si facciano nuove scoperte intorno a questo soggetto, egli è più naturale l'attenersi alle testimonianze degli antichi scrittori, e credere che gli Egiziani, avendo la costumanza di scrivere sovra *stele* più o meno grandi i fatti di cui volevano conservare memoria, inalzavano di tali pietre in una dimensione colossale, quando trattavasi di perpetuare la memoria dei re, delle loro azioni, de' loro monumenti, e degli edificj dovuti alla loro munificenza. I cartocci pertanto che veggonsi al basso delle leggende geroglifiche, ed in cui si è potuto leggere i nomi di varj re dell'Egitto, hanno cominciato a porre sulla strada delle spiegazioni non men probabili, che naturali.

Sembra che siavi stato in Egitto un gran numero di *obelischi*; come può dedursi sì da quelli che veggonsi in Roma od in altri luoghi, e che essendo di granito roseo non poterono essere tagliati, non importa in qual tempo, che nelle cave di Siena; come

dagli altri che sono tuttora in Egitto, e dai frammenti che si osservano nelle ruine de' tempj.

Ciò che reca maggior maraviglia, dopo il lavoro della tagliatura degli *obelischi*, e della scultura de' loro geroglifici, si è la difficoltà del trasporto e della erezione di masse così considerevoli. Parecchi di quelli che esistono attualmente hanno 80 piedi di altezza. Erodoto parla di *obelischi* alti 120 piedi. Tale si era quello del re Nectebi, che Tolomeo Filadelfo fece trasportare in Alessandria. Plinio ci ha conservate alcune nozioni su certi mezzi di trasporto che non poterono appartenere che all'Egitto, traversato in tutto la sua lunghezza dal fiume che era la sua grande strada.

Venne scavato, così egli racconta, un canale, che, partendo dal Nilo, passava sotto l'*obelisco* coricato a terra, che si voleva trasportare: si riempivano indi due grandi barche di pietre, sino a che il loro peso fosse il doppio di quello dell'*obelisco:* queste due barche, così caricate, s'immergevano nell'acqua del canale, in modo da poter passare sotto l'*obelisco*, le cui estremità posavano sulle sponde del canale. Si vuotarono poscia le barche sino al punto che, alleggerite del loro peso, e costrette a sollevarsi, innalzarono l'*obelisco*, che venne così facilmente condotto sulle acque del Nilo.

Rilevasi adunque, che il fiume attraversando tutto l'Egitto, ed essendo le cave poco lungi dalle sue rive, come la maggior parte delle città e de' loro tempj, è assai probabile che l'acqua fosse il conduttore di quasi tutte le grandi moli, il cui trasporto per terra avrebbe costato grandissimi sforzi ed un incalcolabile dispendio. Ma giunte le moli degli *obelischi* ai luoghi, ove si volevano innalzare, quali mezzi s'impiegavano poi a tale effetto? Ecco ciò di cui non si ha veruna nozione. Eranvi forse possenti mezzi meccanici allora conosciuti, e caduti poi in dimenticanza? Alle risorse della scienza supplivano per avventura metodi ingegnosi? Oppure la forza delle braccia, il tempo e la pazienza venivano in soccorso degli architetti? Ognuno può fare intorno a ciò quelle congetture che più gli aggrada. Le scarse occasioni, ch'ebbero i moderni di esercitarsi in simili imprese, somministrano pochissimi lumi a rischiarare così oscuro agomento.

Qualunque sia stato, od abbia potuto essere il significato religioso o politico degli *obelischi* in Egitto, siamo costretti a riconoscere, essere stata necessaria una causa potente per indurre questa nazione a moltiplicare, nel modo che fece, così dispendiosi monumenti. Non dobbiamo però tacere, che il principio motore di opere così grandiose non sembra avere estesa la sua influenza fuor dell'Egitto.

Noi non vediamo che monumenti di tal natura abbiano fatto parte, ad un grado simile come in Egitto, di quelli che il genio de' Greci o produsse o naturalizzò fra loro. Non crediamo che fra le innumerevoli ruine della Grecia siensi mai scoperti degli avanzi di *obelischi* propriamente detti. Certo è altresì, che questo paese non fu mai, sebben dirimpetto all'Egitto, nel caso d'involargli i suoi monumenti, e nemmeno di imitarne il gusto. I piccioli stati che si divisero il teritorio, già poco esteso della Grecia, non ebbero mai i mezzi di fare spese in un lusso, che sarebbe stato pe' loro abitanti senza piacere, come senza scopo. Questa regione non aveva di quelle cave che permettono di tagliarvi masse enormi. Osserviamo inoltre che il genere della scrittura letterale sulle *stele* non richiedeva dai Greci così grandi spazj come i geroglifici dell'Egitto sugli *obelischi*.

La parola *obelos*, che leggesi in Pausania, adoperata a descrivere lo spazio di balaustrata dell'antro di Trofonio, ha forse indicato alcune forme di oggetti più o meno simili alla forma degli *obelischi;* ma non prova nulla in favore dell'impiego di questi ultimi come pubblici monumenti. Presso i Greci, le colonne hanno potuto di sovente soddisfare al bisogno delle inscrizioni pubbliche.

Alcuni *obelischi*, come quello di *Catania* in Sicilia, il quale è coperto di geroglifici, ed i frammenti d'un altro che pare abbia servito di riscontro al primo, null'altro provano se non che i Romani ebbero, non sappiamo in qual epoca, a trasportare quei due monumenti per adornare il circo di detta città. La stessa cosa potrebb'essere avvenuta dell'*obelisco* d'Arles in Provenza, il quale non ha però alcun geroglifico.

Quando i Romani si furono impadroniti dell'Egitto, dovettero ammirar con invidia que' monumenti, la cui proporzione parve conforme alla grandezza del loro impero e della loro ambizione. Nè probabilmente tardarono ad usare del diritto di conquista, o di rapina, sul paese che avevano soggiogato. Sulla base dell'*obelisco* del circo Flaminio (oggi *piazza del popolo* in Roma) leggiamo che Augusto, nell'anno dodicesimo del suo regno, dopo di aver ridotto l'Egitto sotto la dominazione del popolo romano, consacrò quel monumento al Sole. Sappiamo inoltre che gl'imperatori non cessarono d'abbellire la loro città di siffatte moli, o involando quelle che decoravano i tempj egizj, o, come non è pure inverisimile, facendone togliere di nuove nelle cave di Siena; come si è a ragione dubitato per quelle che sono liscie, o senza verun geroglifico.

Non pare che presso i Romani l'*obelisco* abbia partecipato, come nell'Egitto, al sistema generale della decorazione degli edificj, con cui trovasi in accordo sotto il rapporto della proporzione, dello stile e de' geroglifici. In Roma quelle moli straniere al gusto di architettura e d'ornato, affatto mute per una scrittura inintelligibile non meno agli occhi che allo spirito del popolo, non presentavano nulla che ne potesse rendere l'uso necessario. Riguardate come produzioni singolari d'un' industria gigantesca, furono esclusivamente impiegate a servir di piramidi nel mezzo de' circhi. Questa specie di anfiteatri (V. Circo) presentavano fra i gradini, da cui erano circondati in

tutta la loro lunghezza, un'arena od un ampio spazio diviso in due sentieri da un massiccio rialzato, detto *spina*, perch'esso ricorreva su tutta quella lunghezza, come la *spina* o resta nel corpo d'un pesce. Questa spina comportava ogni sorta di monumenti, come tripodi, are, statue; e ad una delle sue estremità era collocata la *meta*.

Gli *obelischi* dell'Egitto trovarono su questo terreno un posto favorevole al loro effetto, e contribuirono in particolar modo all'abbellimento de' circhi; ove per lo più se ne collocavano due, uno grande e l'altro piccolo. Il grande era terminato da un globo di bronzo dorato, perchè veniva consacrato al sole; il piccolo aveva all'apice un disco d'argento, ed era consacrato alla luna.

Indipendentemente dalla specie di basamento formato dalla *spina*, gli *obelischi* che vi si erigevano posavano inoltre su piedestalli ornati di sagome e quasi sempre d'un pezzo solo di granito rosso tagliato nelle cave di Siena. Ed ecco uno de' motivi per ritenere che i Romani abbiano potuto scavarvi altresì degli *obelischi*.

Troviamo che un altro genere d'impiego fu attribuito da Augusto ad un *obelisco* egiziano ch'egli fece innalzare in *Campo Marzio*, destinandolo a servir di gnomone o di quadrante solare. Plinio che ne parla con molta particolarità, riferisce ch'esso era collocato sopra un vasto piano agguagliato e livellato. Alla sommità aveva un globo di bronzo dorato che si chiamava *pyropum*. Il piano era di marmo bianco: vi erano tracciate delle linee incrostate di bronzo, che indicavano le diverse projezioni che doveva percorrere l'ombra del gnomone. Pare che all'uso del quadrante si fosse aggiunto, in questo monumento, la proprietà di servire anche a calendario. Si vedevano in fatti tracciate sul piano le indicazioni de' giorni, dei mesi, delle stagioni, degli equinozj. Se dobbiam credere al Nardini, le differenti posizioni del cielo e la rosa de' venti vi erano parimenti figurate. Quest'antiquario riferisce (*lib.* VI) che a' suoi tempi, sul luogo dell'antico *Campo Marzio*, vicino a San Lorenzo in Lucina, si rinvennero dei regoli di bronzo dorato inseriti in grandi pietre quadrate, con una inscrizione in mosaico, che diceva: *Boreas spirat*.

Tutti gli *obelischi* trasportati dall'Egitto dai Romani sono di granito e tutti di un sol pezzo. La sola eccezione che di ciò si conosca, è a Costantinopoli. Uno di quelli che ancor vi si veggono, e ch'era situato nell'ippodromo, era stato costrutto a diverse corsie regolari, e rivestito di bronzo.

Fra tutti i grandi monumenti di questo genere trasportati dall'Egitto per l'abbellimento di Roma antica, e rovesciati o infranti insieme coll'impero di lei, uno solo era rimasto in piedi, e nella sua integrità, sino al tempo di Sisto V, che intraprese di rendere a Roma cristiana la grandezza e la magnificenza, che vi si vede al presente, mercè lo zelo dimostrato per le belle arti da tutti i pontefici di lui successori. Sisto V fece trasportare dinanzi alla chiesa e nel mezzo della piazza di San Pietro l'*obelisco* del Vaticano, il solo, come si è detto, ch'erasi conservato sul suo piedestallo nel circo ov'era stato innalzato (V. Fontana). Lo stesso pontefice fece ritirare, con grandi spese, dalle ruine del circo, i pezzi del più grandioso *obelisco* che si trovi in Roma, e li fece riporre l'uno sopra l'altro in modo da rendergli, alla vista, la pristina sua integrità. Ed è quello che si vede in faccia e sulla piazza di San Giovanni Laterano. Dobbiamo ancora a Sisto V la ristaurazione e l'erezione dell'*obelisco* che adorna la piazza del *popolo*, come anche l'altro che sorge dirimpetto a Santa Maria Maggiore.

Dopo Sisto V si videro successivamente ricomparire ed innalzarsi nelle diverse piazze di Roma gli altri *obelischi*, o quelli che il tempo avea serbato integri, o quelli che avevano bisogno di ristaurazione. Tali furono quelli della piazza Navona sotto il pontefice Urbano VIII, della piazza della Minerva sotto Alessandro VII. Benedetto XIV avea fatto trasportare i pezzi dell'*obelisco* orario dinanzi al palazzo di Monte Citorio. Questi pezzi sono stati di poi riuniti e ristaurati per le cure di Pio VI, che ha reso a quest'*obelisco* una parte dell'antica sua destinazione, facendolo erigere sulla piazza e dirimpetto al palazzo di Monte Citorio, in cui un nuovo globo di bronzo sormontato dallo stilo d'un gnomone, serve ancora di meridiana. Lo stesso pontefice ha rialzato gli ultimi *obelischi* che rimanevano ancora o sconosciuti o non curati in Roma; egli ne fece erigire uno sulla piazza di Monte Cavallo, ed un altro in faccia alla chiesa della Trinità de' Monti.

Laonde si vede che gli *obelischi* egizj non sono più, nell'impiego moderno che se n'è fatto, che oggetti cusiosi per l'antichità e materia loro, per la grandezza delle loro dimensioni, ma stranieri alle forme ed al carattere dell'architettura, particolarmente presso i moderni. Cionnonpertanto la forma piramidale, che è la forma della solidità e dell'eternità nelle opere dell'uomo, era stata dai Romani copiata dall'Egitto: una quantità innumerevole delle loro tombe ne riprodusse o la realità o la rassomiglianza, e questa forma caratteristica si è perpetuata in molte composizioni moderne. Un abuso si è per altro introdotto in questo genere; ed è la confusione che si è fatta della forma obeliscale colla forma piramidale.

Quando certi segni sono consacrati da tutta l'antichità all'espressione di qualche idea, il gusto insegna a non travisarli con una mescolanza od un'applicazione d'impieghi stranieri al primitivo loro scopo.

Quindi non sono da biasimare i moderni per aver introdotta la forma piramidale nella composizione de' loro mausolei, la qual serve di fondo alle composizioni della scultura. Questa forma è divenuta in certo modo nella scrittura allegorica di quest'arte, il geroglifico della tomba. Ma lo stesso non è dell'impiego che si fa, per lo stesso uso, della forma obeliscale,

che i decoratori sonosi ingannati nel riguardare come avente la stessa significazione.

Non applicheremo questa critica all' uso moderno, molto diffuso, d' innalzare de' piccoli *obelischi*, come monumenti a decorazione od a ricordanza di qualche avvenimento, sulle piazze, od altri luoghi, ove possano figurare da lungi: essi fanno allora l'uffieio di statue, di colonne, o di cippi.

OBLIQUO — (Biais-Schräg) — Con questo vocabolo sogliousi indicare le obliquità che si riscontrano nella costruzione di una fabbrica, in un muro di facciata o divisorio, e che non si possono evitare in causa de' gomiti che fanno di sovente le contrade di una città o di una gran via, od il terreno d' una casa vicina. Spetta all' ingegno dell' architetto il saperle scansare, far sparire, e talvolta anche trar partito dalle medesime. I giovani architetti devono co' progetti che fanno per istudio ed esercizio, proporsi tali difficoltà per imparare a superarle. Si presentano queste così di frequente nella costruzione degli edifizj civili, che l'architetto, il quale non sapesse operare che sopra superficie regolari incontrerebbe ad ogni istante, nella maggior parte delle città, degli ostacoli all'esecuzione de' suoi progetti. L'arte principale nell'architettura sta nel saper mettere a profitto gli stessi difetti e le ineguaglianze del terreno. Tuttavolta non si possono che biasimare alcuni progetti moderni, ne' quali senza alcuna necessità sono disposti in linea obliqua certi edificj. La città di Parigi offre parecchi esempi di questo difetto procurato a bella posta; ed il Teatro Italiano, dalla parte che guarda il baluardo, è forse il più deforme di tutti.

OCCHIO — (Oeil-Auge) — Questo vocabolo viene metaforicamente adoperato in architettura per indicare certe aperture o finestre rotonde che si praticano per lo più ne' comignoli, negli attici o nei fianchi d'una vòlta.

Gli antichi fecero bene spesso di queste finestre, da noi dette *occhi*, alla sommità de' loro edificj, e può citarsi quella che l'architetto Zenocle eseguì nel comignolo del tempio d' Eleusi.

Nè con altro vocabolo devesi chiamare l' apertura rotonda che, praticata alla sommità del Panteon di Agrippa, introduce la luce nell'interno; ed in questa maniera venivano illuminate, come rilevasi dai loro avanzi, molte sale che si veggono in Pozzuoli, ed in Roma, sia che tali edificj servissero di tempj, sia che formassero parte delle terme: inutile discussione ed estranea all'oggetto di tali aperture.

Occhio di bue — (Oeil de boeuf-Ochsen Auge) — Picciol foro sotto il tetto per dar luce ad un granajo o ad una soffitta. Chiamansi così pure i piccoli abbaini d'una cupola, come quelli della cupola di S. Pietro in Roma, ove se ne contano quarantotto in tre file.

Occhio di cupola — (Oeil de dôme-Kuppel, Nabel-Offnung) — È quell' apertura o finestrella al di sopra d' una cupola, coperta per lo più da una lanterna.

Occhio di voluta — (Oeil de volute-Schnecken Auge) — Così chiamasi il piccol cerchio del mezzo della voluta jonica, in cui segnansi i tredici centri per descriverne la circonvoluzione.

Occhio di ponte — (Oeil de ponte-Brüchen Auge) — (Term. d' architett. idraulica). Denominazione che suol darsi a certe aperture rotonde al di sopra de' piloni, e negli intervalli fra le arcate di un ponte: lo si fa tanto per rendere la costruzione leggiera, quanto per facilitare il passaggio alle piene delle acque.

Occhio, o nido di colombajo — (Boulin) — Picciol buco o coviglio che si pratica intorno ad un colombajo per servir di nido ai piccioni, che vi depongono le loro ova, e covano i loro nati. Si fanno questi buchi di terra, di mattone ed anche di legno.

Occhi o buchi de' ponti — (Trous de boulins) — Sono quelli praticati ne' muri per appoggio dell' armatura o costruzione de' ponti. Vitruvio li chiama *columbaria* perchè sono simili a quelli in cui si rannicchiano i piccioni ne' colombaj.

OCRA — (Ocre-Ocker) — Le *ocre* sono sostanze apparentemente argillose, colorate di giallo o di rosso da una data quantità di ferro, che diviene sensibile alla calamita quando si calcinano queste terre in modo di farle passare al rosso bruno ed anche al nero.

Le *ocre* si sciolgono nell'acqua, che ricevono avidamente. Per ottenere un colore più puro, e scevro da qualunque materia eterogenea, si riducono in polvere, si lavano in più acque, e si decantano sino a che la lavatura non dia colore: allora si getta il sedimento.

Fra tutti i colori impiegati nelle fabbriche, le *ocre* sono i più durevoli ed i più costosi. Queste materie coloranti, come abbiamo già detto, variano di gradazione dal giallo chiaro sino al bruno più fosco, passando per quasi tutti i gradi intermediarj del rosso. Sono esse impiegate nella pittura a tempera, a fresco, ad olio, come altresì a cera, di cui si imbevono a caldo i pavimenti e le impiallacciature. Si fa uso parimenti delle *ocre* per colorire il gesso da far rivestimenti, e questa maniera d' impiegarlo, conosciuta dagli antichi, somiglia molto allo stucco. Il colore ne è più resistente, non superficiale, ma inerente all' intonaco o penetrante la massa intera. Oltre a ciò il color dell'*ocra* si dà tanto internamente, quanto all' esterno degli edificj. Le *ocre* gialle, impastate coll' acqua o coll' olio, servono particolarmente a dare la prima mano sulle impiallacciature che devono ricevere colori di maggior prezzo e più fini, o su que' lavori che vengono solamente dipinti per garantirli dall' azione dalla pioggia, come colonne, barriere, porte, pergolati, ponti di legname ecc. Questo colore, adoperato coll'olio, conserva il legno più di qualunque altro.

Il rosso di Prussia e quello d'Alemagna si adoperano per l'encausto dei pavimenti degli appartamenti. Si dà oggigiorno la preferenza all'*ocra* gialla, o alla terra di Siena, od alla terra d'ombra, che imita il colore delle impiallacciature di legno di quercia.

Questa tinta è più dolce e gradevole alla vista, cui dispiace il rosso crudo od il giallo, reso ancor più vivo dalla sua mescolanza colla cera fatta lucida dallo sfregamento.

ODEO, ODEONE — (Odaeum) — Si dava questo nome dai Greci ad una specie di fabbricato, in cui i poeti ed i musici disputavansi il premio della musica, del canto e della esecuzione istrumentale; e corrispondeva forse alla sala di concerto de' nostri teatri.

Pericle, che fece costruire il primo *odeone* in Atene, ebbe l'intenzione che servisse ai cantori delle diverse tribù, per esercitarvisi e per istruirvi i cori. L' *odeone* serviva fors' anche di magazzino per gli arredi impiegati nelle pompe solenni e religiose. Ebbe ancora un'altra destinazione; esso offeriva, come portico, un ricovero agli spettatori riuniti nel teatro di Bacco, che gli era attiguo, in caso di cattivo tempo. Tuttavolta serviva pur anche agli Ateniesi per le adunanze politiche.

L'*odeone* rassomigliava per la sua forma al teatro, tranne che avea minor estensione ed era coperto. Nessun antico scrittore ci ha però tramandata una descrizione di questa sorta di edificj, nè fatta alcuna menzione dell' interna sua disposizione. Vitruvio parla solo, e di sfuggita, di quello d' Atene. Quanto alle ruine che alcuni viaggiatori suppongono provenienti da *odeoni*, possono queste essere facilmente appropriate agli avanzi di qualsiasi teatro; e quindi poco attendibili sono le loro nozioni. È probabile che l'*odeone* non contenesse nè scena, nè il così detto *proscenio*.

La disposizione delle coperture o dei tetti degli *odeoni* non è del pari ben conosciuta. Vitruvio riferisce, a dir vero, che la copertura dell'*odeone* di Pericle era stata fatta con alberi ed antenne dei vascelli presi ai Persiani dai Greci nella battaglia di Salamina. Pausania nota ch'erasi data a questa copertura la forma della tenda di Serse. Questa rassomiglianza esterna, che formava un monumento di vittoria, induce a credere che il tetto, che ricopriva l'*odeone*, dovesse terminare ad angolo acuto od a cono. Gli alberi in questa costruzione di legname, avranno occupato il posto dei cavalletti nei tetti comuni. Le antenne, pezzi di legname più leggieri, avranno fatto l'ufficio dei travicelli posti traversalmente per sostenere le tegole. Nell' interno, se non v'era soffitto, il legname del tetto sarà stato coperto e foggiato a volta.

Pare che l'*odeone* fabbricato in Atene da Pericle sia stato il primo edificio di questo genere nella Grecia. Ma non fu il solo, come mostreremo in appresso; e molti sono d'avviso che in questa città se ne fabbricassero successivamente sino a tre. Del resto le città della Grecia ne costruirono a gara. Dopo di aver fatto menzione di quello di Patrasso, Pausania parla del nuovo *odeone* di Atene, che non esisteva ancora quando egli passò per questa città, e che dopo la sua partenza fu innalzato da Erode Attico.

Quest'*odeone* era situato vicino all'Acropoli e dalla parte di sud-ovest. Alcuni antiquarj credono di vederne tuttora gli avanzi nelle ruine dell' edificio che quasi tutti i viaggiatori hanno prese pel teatro di Bacco. Secondo Pausania era uno de' più begli edificj della Grecia, e sorpassava in magnificenza tutti gli altri *odeoni*. Ne sussiste anche al presente quanto basta per far conoscere la sua forma generale, vale a dire vedesi ancora lo scavo fatto nella roccia in cui erano stati tagliati i sedili semicircolari; inoltre una gran parte del muro che occupava il posto della scena, ed alcune arcate aperte formanti corpo presentemente colle fortificazioni della cittadella.

L'esempio degli Ateniesi fu seguito da altre città della Grecia, che fecero costruire degli *odeoni*. Pausania però non fa menzione che di due, fabbricati l'uno a Corinto, l'altro a Patrasso. Egli è vero che parlando dell'*odeone* di quest'ultima città, lasciò abbastanza comprendere che ve n'erano anche in molte altre. Dal che forse può dedursi che l'*odeone* non fosse, come il teatro, il ginnasio ecc., un edificio richiesto in ogni città; fors'anche la sua principale destinazione non esigeva tanta spesa ed estensione al pari di un teatro; e Pausania, in questo caso, non avrà fatto menzione che degli *odeoni* considerevoli per grandezza e per magnificenza.

Parecchie città dell' Asia minore ebbero altresì i loro *odeoni*. Quello di Smirne era, secondo Pausania, rinomato per un quadro d'Apelle, rappresentante le Grazie. I viaggiatori Pococke e Chandler hanno preso per *odeoni* alcuni edificj in forma di teatro, nelle città di Efeso e di Laodicea, ma Chandler, dagli avanzi innumerevoli che arricchivano l'edificio di Laodicea, ha ritenuto che potesse essere di architettura romana.

Roma ebbe, un po' tardi, i suoi *odeoni*. Fabricio nella sua descrizione di Roma, ne conta quattro. Ma alcuni critici moderni hanno provato che ve ne furono sessantadue: il primo costrutto da Domiziano, il quale, fra gli altri giuochi pubblici celebrati in onor di Giove Capitolino, istituì dei concerti di musica, pei quali venne eretto l'*odeone*; il secondo, fabbricato sotto Trajano, era stato architettato da Apollodoro.

Si potrebbero anche citare, dietro i racconti degli storici, altri *odeoni* costruiti sotto i Romani, nelle diverse città da loro conquistate.

La denominazione di *odeone*, venne data ad uno de' teatri di Parigi, non per la somiglianza d'uso o di forma, ma pel bisogno che si ha di cercare nell'antichità delle nuove denominazioni da attribuirsi a molte cose che non hanno in sè nulla di nuovo.

OFFICINA — (Atelier) — Luogo in cui lavorano gli artisti.

Quantunque le parole non abbiano valore se non per l'idea che vi si associa, e l'uso ne alteri il significato, tuttavia la parola comunica sovente all'idea che rappresenta una specie di falsità, soprattutto

quando un'accettazione volgare l'ha consacrata ad un uso triviale. Di questo numero è senza meno la parola *officina* con cui gli artisti stessi chiamano il loro laboratorio, o gabinetto di studio. Questo vocabolo, adoperato ne' lavori più meccanici delle arti meno liberali, non sembra convenire all'esercizio delle arti che dipendono dal genio. Esso non può essersi introdotto che per difetto di distinzione, che il popolo non seppe fare tra le arti manuali e quelle in cui egli crede che la sua abilità vi entri gran fatto, quando è invece lo spirito che ne fa la parte principale. L'equivoco del termine non può tornare che sfavorevole alle arti in un paese, dove l'opinione produce la stima, e dove il più piccolo pregiudizio influisce sulla opinione.

Gl'Italiani chiamano *studio*, luogo di studio, ciò che gli artisti in Francia chiamano *officina*. Se il linguaggio de'popoli è la prima pittura delle loro idee, non saprebbesi disconvenire che una tale denominazione non indichi, da parte degl' Italiani, un apprezzamento più giusto delle cose, ed una conoscenza più vera della natura delle arti, e del modo con cui vengono esercitate.

* OLINDO (De) (Martino) fu architetto della chiesa parrocchiale di Liria nella di cui ricca facciata il piano inferiore ha quattro colonne doriche su piedestalli, con nicchie, statue e bassi rilievi, il secondo ordine è di altrettante colonne striate corintie. Che bel salto! Ma tra mezzo è un nuvolo d'angeli colla Madonna. Il terzo ordine è di due colonne torte striate, con una statua di San Michele in mezzo. La scultura è passabile: tutta l'opera è di pietra di taglio.

Nel monistero di San Michele di Valenza incominciato da Cobarrubias fece molti cangiamenti Martin d'Olindo, il quale sì nel chiostro come in altre parti, volle imitar l'Escoriale. La facciata della chiesa è di tre piani: il primo di sei colonne doriche, accoppiate agli estremi con delle statue, il secondo di colonne joniche, ma nel mezzo corrispondente alla porta inferiore è la statua di San Michele in una nicchia ornata di colonnette corintie; il terzo è di colonne corintie, alcune diritte, altre storte: finalmente il frontespizio colle statue de'Santi Re. Tutto è di pietra di taglio. L'altezza è di 90 palmi: L'interno della chiesa non è che di pilastri lisci. Bella progressione! Pare che questo architetto non avesse gusto di architettura: di peggior gusto sono i riabbellimenti fattivi posteriormente. Le pitture hanno del merito, e son del celebre Giovanni Ribalta. — *MIL.*

OLIVA — (Olive) — Il frutto dell'ulivo ha somministrato all'ornato, nell'architettura, una imitazione, in grani oblunghi, infilati a guisa di paternostri, che si intagliano sugli astragali e sulle bacchette.

La foglia poi dell'ulivo viene impiegata nell'ornato, ed abbiamo veduto che si distingue ne' capitelli corintj quelli i cui fogliami sono tagliati a similitudine dell' acanto e delle foglie d'ulivo. (V. Capitello corintio).

* OLIVIERI (Pietro Paolo), diede il disegno della chiesa di Sant'Andrea della Valle in Roma, facendola di croce latina ad una gran navata, con cappelle sfondate, e coro semicircolare. Sopraffatto da intempestiva morte non la vide finita, e fu sepolto alla Minerva. — *MIL.*

* OLOZAGA (De) (Giovanni) nativo di Biscaglia architettò circa questo tempo la cattedrale di Huesca nell' Aragona, nel sito ove era la celebre moschea di Mislegda. Quest' opera è lodevole: è di tre navi di pietra in buona proporzione. È da ammirarsi la facciata principale che ha ai due lati della porta quattordici statue maggiori del naturale sopra piedestalli entro nicchie, e superiormente a queste succedono 28 statuette alte un piede in varj ordini. Sulla porta è l' immagine della Madonna colla adorazione dei Re da un lato, e con l'apparizione di Cristo alla Maddalena dall'altro lato; per frontespizio è una spezie di dosello d'una sola pietra in cui divisò l'architetto scolpire delicatamente tutto il tempio.

Sotto Ferdinando il cattolico e Isabella, entrambi intelligenti del disegno, e portati per le fabbriche, l'architettura cambiò aspetto nella Spagna, e la gotica s' innestò alla greca. Su questo gusto si edificò il collegio maggiore di Santa Croce a Valladolid incominciato nel 1480 e finito nel 1492: l' ospedale degli Esposti in Toledo, fondato dal cardinal D. Pietro Gonzalez de Mendoza; ed il collegio maggiore di San Ildefonso, fondazione del cardinal Ximenes.— *MIL.*

* ONDA — Membro degli ornamenti d' architettura; lo stesso che gola, che dividesi in diritta e rovescia. — *MIL.*

OPA — Voce latina corrispondente alla greca ὀπὴ che significa *buco*, *apertura*.

I Romani servironsi della parola *opa*, *opæ* nell'architettura, per indicare, come dice Vitruvio, quei buchi che noi chiamiamo *buchi di ponte*, i quali sono formati dall' interstizio che occupano i travi; interstizj che restano vuoti e producono aperture quadrate quando scompariscono i travi.

I Greci, e Vitruvio dopo loro, hanno dato il nome di *opa*, buco, a quegli interstizj che nella costruzione in legname de' lacunari, separano i travi, le cui teste esteriori furono ornate di triglifi (V. Triglifo); e da ciò poi il nome di *metopa*, composta da μετα ed ὀπη, buco, intermediario fra i travi ed i triglifi. (V. su questo argomento la discussione all' art. Metopa).

OPAION — Dal vocabolo ὀπὴ i Greci formarono ὀπαιον, che significa apertura dall'alto.

OPISTODOMO — (Opisthodome) — Vocabolo greco composto da ὀπισθεν e δομος che significano *di dietro casa*, e quindi la parte posteriore d'una casa.

La parola *domos* si appropria anche ai tempj, come in italiano dicesi *duomo* la chiesa principale. Quindi *opistodomo*, parlando de' tempi greci, indica quella parte della loro disposizione che corrisponde al *pronao*, e che i Romani chiamavano *posticum*.

Con tutto ciò la parola *opistodomo*, nel significato che le viene da noi attribuito, esprime ne' tempj greci le due parti distinte, sebbene tutte e due situate nella parte opposta a quella che formava il dinanzi dell'edificio; e noi vedremo inoltre che, a motivo dell'uso cui fu destinata una di queste parti posteriori del tempio, si può chiamare *opistodomo* un edificio distinto e separato dal tempio.

Ci faremo pertanto ad indicare le tre diverse maniere in cui può essere intesa la detta parola.

L'*opistodomo*, secondo la prima maniera di appropriarlo all'insieme ed all'ordine generale del tempio, è quella parte che, nel paralellogrammo di cui è formato il *naos*, riprese simmetricamente alla estremità posteriore la parte dinanzi, detta *pronao*, o anti-tempio. L'anti-tempio si compone, ne' tempj antiperistili, d'una fila di colonne che formano portico e sostengono il frontone; e ne' tempj peripteri o dipteri, di più file di colonne di portici (V. Pronao): l'*opistodomo* ne è quasi sempre una ripetizione esatta all'altra estremità del tempio, di modo che può dirsi che da un lato è l'*anti-tempio*, e dall'altro il *post-tempio*. Basta consultare le piante di tutti i tempj peripteri, per convincersi della perfetta somiglianza di queste due parti della disposizione; somiglianza tale, che l'occhio non poteva distinguere al di fuori nella massa generale del tempio qual ne fosse la parte anteriore e quale la posteriore. Parecchi tempj avevano pure due porte o due ingressi simili nel *naos*.

Ma i vasti tempj peripteri o dipteri oltre a quella parte della disposizione esterna, che era il post-tempio, affatto simile all'anti-tempio, avevano un altro genere d'*opistodomo*.

Tutti gli antichi grammatici, Esichio, Arpocrate ecc., convengono su questo punto, che l'*opistodomo* era quel luogo in cui si custodivano i tesori del tempio, ed i beni dello Stato. Troviamo infatti che Aristofane colloca Pluto, il dio delle ricchezze, nell'*opistodomo* del tempio di Minerva in Atene. Ora il tempio di Minerva od il Partenone, che ancora sussiste, e del quale i viaggiatori ci hanno trasmessi esatti disegni, aveva l'interno del suo *naos* diviso in due parti, l'una di circa 100 piedi di lunghezza, che costituiva il vero tempio, in cui vedevasi la statua colossale della Dea, l'altra di circa 40 piedi di lunghezza con una porta esteriore che metteva al *post-tempio*. Che questa parte formasse in realtà l'*opistodomo* per custodire il tesoro, lo dimostrano ancora gli avanzi delle inserizioni trovate da Chandler nell'interno del Partenone: alcune delle quali contenevano un inventario delle offerte consacrate a Minerva, ed una fra le altre fa espressamente menzione dell'*opistodomo*. Il tempio di Giove in Olimpia, secondo la descrizione circostanziata di Pausania, aveva una perfetta rassomiglianza col Partenone d'Atene, salvo alcune varietà nella distribuzione delle sculture intorno al *naos*. Pausania dice chiaramente, che eravi un basso-rilievo sulla porta del *naos* *υπερ του ναου τον θυρων*, ed uno simile al di sopra della porta dell'*opistodomo* *υπερ του οπισοδομου, των θυρων*. Se Pausania avesse voluto indicare la parte di dietro del tempio, gli avrebbe detto *οπισετου ναου*. Ma da poi che nomina la parte del *naos* e la porta dell'*opistodomo*, bisogna conchiudere che il tempio avesse, come quello di Minerva, un locale ad uso del tesoro situato nella parte posteriore del tempio.

Queste due autorità sembrano bastanti a provare che *opistodomo* era detto quel locale situato, come dicemmo, ne' gran tempj peripteri, chiamato dalla sua posizione *post-tempio* o *tempio di dietro*.

Questo locale così denominato serviva di custodia al tesoro del tempio. Sarebb'egli mai intervenuto, come vediamo di sovente, che l'uso cui è destinato un edificio abbia fatto conservare a questo edificio una denominazione contraria alla sua etimologia? Così hanno opinato taluni rispetto all'*opistodomo*; e siccome questa parola può significare altresì *casa* o *fabbricato posto di dietro* (sottinteso il tempio) si è creduto che vi fossero degli edificj distinti e separati dal tempio, ad uso del tesoro; e questa opinione è stata messa in campo e ripetuta rispetto all'*opistodomo* della cittadella d'Atene.

Noi siamo per altro d'avviso che siffatta opinione sia da riferirsi all'incertezza del significato del vocabolo greco, ed alle ambiguità che suol ammettere ogni vocabolo composto. Basta riflettere alla composizione della voce *pronaos* per convincersi, che non significando essa *tempio dinanzi*, ma *parte dinanzi al tempio*, anche *opistodomo*, non deve indicare che *parte di dietro del tempio*, essendo in questo caso sinonimi *naos* e *domos*.

OPPENORD, nato a Parigi nel 1662, morto nella stessa città nel 1742.

Suo padre che era ebanista del re, gli pose per tempo in mano la matita, coll'idea di fargli apprendere quel mestiere che richiede un po' di buon gusto e delle cognizioni, che si collegano con quelle dell'architettura. S'accorse ben presto di siffatto legame per le disposizioni che lo studio del disegno andava sviluppando nel giovane allievo; nè mancò di secondarle, facendogli apprendere le matematiche, e lo acconciò presso Giulio Ardunio Mansart, soprantendente e ordinatore delle fabbriche del re.

I progressi d'*Oppenord* gli procurarono il vantaggio di recarsi a studiare in Roma qual pensionato del Re nell'Accademia francese. Passò otto anni in Roma e nella Lombardia, e si formò sul gusto e la maniera della scuola dominante in que' tempi. Questa scuola avea per capo il Borromini, il cui metodo era di sagrificare la forma principale ai dettagli decorativi, ricavati questi pure da capricciose invenzioni.

La prima opera eseguita da *Oppenord* al suo ritorno in patria fu l'altar maggiore della chiesa della Badia di San Germano *des-Près*; nel quale apparisce il gusto allora predominante, quello cioè dei baldacchini: di cui il Bernini aveva il primo realizzata

l'idea al di sopra dell'altar maggiore di San Pietro (V. Baldacchino). Il Bernini, (come abbiam veduto nell'articolo biografico di questo architetto) non aveva fatto altro nella sua composizione che sopraccaricare le forme, il gusto e la magnificenza dell'antico *ciborio* (V. questa parola). I successori del Bernini (ed Oppenord fu di questo numero) gareggiarono in far nuove giunte all'idea di questo grandioso modello. Perciò il baldacchino, di cui diede *Oppenord* il disegno per l'altare di San Germano *des-Près* si componeva di sei colonne di marmo *cipollino*, portanti una cornice architravata su cui sorgeva l'imperiale, le curve del quale erano legate con una corona ovale; da alcune mensole nascevano delle palme che terminavano a piramide e sostenevano un globo sormontato da una croce; un angelo accompagnato da due altri più piccoli, reggeva l'ostensorio. Ne riportiamo la descrizione, giacchè l'opera non esiste più, essendo stata distrutta nel tempo della rivoluzione: le colonne di detto baldacchino trovansi ora nel museo Reale delle antichità.

Oppenord ebbe molta parte ne' lavori della costruzione della chiesa di San Sulpizio in Parigi. A lui devesi la porta maggiore che è dalla parte della via Palatina, nella quale impiegò gli ordini dorico e jonico coronati da un frontone. La facciata corrispondente allo stesso ingresso è stata da lui terminata dopo il cornicione dell'ordine inferiore. Egli contribuì al compimento delle navi laterali, e diede i disegni dell'altar maggiore, che più non esiste.

Sarebbe difficile il voler citare al presente i palazzi che vennero da lui decorati, a motivo dei cambiamenti cui andaron soggetti nel passaggio da uno ad altro proprietario.

Oppenord fu a' suoi tempi reputato grande nell'arte di decorare; ma siccome il gusto, in cui esercitò il suo ingegno, è contrario al gusto semplice, vero e naturale, porremo termine al nostro articolo col dire ch'esso fu denominato il *Borromini* della Francia.

OPPOSIZIONE — (Oppositio-Opposition) — Abbiamo altrove fatta rilevare (V. Contrasto) la differenza che il linguaggio delle belle arti e la teoria del gusto hanno stabilito fra le due parole *contrasto* ed *opposizione*.

Crediamo però conveniente il ripetere qui che la parola *contrasto*, secondo l'uso, comporta l'idea di un cambiamento brusco e violento che ha luogo nel ravvicinamento degli oggetti o de' pensieri, e che produce del pari presso coloro che lo provano con cambiamento d'impressione inatteso; e che la parola *opposizione*, a parer nostro, indica fra le cose, le idee o le immagini degli oggetti, una maniera di essere piuttosto differente che contraria, e la cui impressione non potrebbe operare sui sensi e sullo spirito, l'effetto gagliardo della sorpresa o di una sensazione violenta.

Dietro questa distinzione applicando l'idea di *contrasto* come l'abbiam definita alle opere dell'architettura od ai mezzi che le sono proprj, è certo che quest'arte non è in istato di produrre effetti del genere di quelli che possono dirsi *contrastanti*, vale a dire che sorprendono vivamente, e che per un'impressione violenta fanno passare rapidamente l'anima da una estrema situazione ad un'altra. Quest'arte in fatti non potrebbe impiegare, secondo la natura de' suoi mezzi, che, per esempio, gli estremi della grandezza e della piccolezza, quelli della ricchezza e della povertà; oppure, nelle proporzioni di un locale, un'altezza smisurata colla più ristretta larghezza. Ma ognun vede che questi giuochi di capriccio sono appena da supporsi in idea, o non sono che esempj del ridicolo.

Nella realtà non potrebbe ammettersi l'idea di *contrasto* relativamente alle opere od agli effetti dell'architettura, in quanto che ciò sarebbe una transizione subitanea da una impressione ad un'altra, come avviene nei cambiamenti di scena sui teatri. Tuttavolta è agevole il comprendere che se gli oggetti, che contrastano così ai nostri occhi sulle scene rappresentano immagini d'architettura, sono per altro opere della pittura. Ora quello che si pretende, si è che l'architettura, ne' monumenti reali veduti isolatamente, non potrebbe avere nè i motivi nè i mezzi di operare simili *contrasti* che risultano o dagli effetti repentini per cambiamento di proporzioni, o da inaspettato passaggio dalle tenebre alla luce, o da altri espedienti più o meno fittizj che non possono far parte de' naturali suoi mezzi.

Se la voce *opposizione*, come si è detto, sembra che debba indicare fra gli oggetti, le immagini e le idee, un rapporto di contrarietà meno gagliardo e che corrisponde inoltre a ciò che chiamasi varietà o diversità; e se l'idea d'*opposizione* è a quella di *contrasto* ciò che la gradazione è all'intero colore, senza dubbio sarà nella natura, nel fine e ne' mezzi dell'architettura d'introdurre delle *opposizioni* nelle sue opere.

La combinazione infatti degli elementi materiali di quest'arte e degli effetti morali che l'intelligenza sa ricavarne, procura all'artista più d'una sorta di processi e di mezzi per operare, secondo il fine che si propone, diversi generi d'*opposizioni*; e li impiega, o per correggere in certi casi l'effetto d'una semplicità che diverrebbe monotonia, o per far meglio apprezzare il valore di certe qualità, o per produrre sui sensi un'impressione più chiaramente determinata.

Per esempio, fra tutti i mezzi semplicemente materiali di produrre le *opposizioni* di cui si parla, noi potremmo citare quello che dipende dalla diversità de' materiali stessi o dalla loro mescolanza. Un altro mezzo sarebbe quello di disporre e praticare in varie occasioni degli oggetti d'una minor dimensione, in vicinanza di quello di cui si vuol far prevalere la grandezza lineare.

Quanto al primo di questi mezzi materiali è provato che vi sono de' materiali che, per la loro natura, il colore e le varietà che ricevono dal lavoro, possano produrre nell' insieme o nelle parti separate di un corpo di fabbricato certi effetti d' *opposizione* proprj o ad indicare o a far risaltare certi gradi di semplicità, di rusticità o d'eleganza e di ricchezza. Così dei pezzi lasciati greggi, delle pietre da taglio a bugnato potranno dare all' imbasamento di un monumento un' apparenza massiccia che farà sembrare più eleganti le parti e gli ordini superiori. L' impiego di questo genere d' *opposizione* è stato talvolta portato più oltre. Esiste in Roma un monumento, in cui l'architetto ha fatto entrare nell'apparecchio del piano inferiore delle pietre foggiate a guisa di roccie, la cui *opposizione* coll' ordine superiore pare abbia avuto in mira di dare l' idea d'uno stabilimento fabbricato sopra una rocca; vogliamo parlare del palazzo di Giustizia a *Monte Citorio*. Vi sarebbe stata forse un' intenzione allegorica?

Talvolta per render più risentito l'aspetto della facciata d'un edificio, l'architetto suol dargli in *opposizione*, per meglio staccarlo, delle superficie tagliate a scomparto o a bugnato. Quindi in Roma il tempio di Marte vendicatore staccavasi un tempo dal fondo di quel gran muro composto di bozze molto sporgenti, di cui sussiste ancora un bell'avanzo in Campo Vaccino all'Arco di Pantano.

Rispetto agl' interni, è noto che il gusto suggerisce all'architetto decoratore, quando impiega i marmi, le dorature, o le pitture, all'abbellimento di qualsiasi locale, di introdurvi in ciò che lo precede o lo accompagna l' *opposizione* d' un'economia di lusso decorativo, e di semplicità di disposizione.

Abbiamo compreso nel numero de' mezzi materiali d'*opposizione* in architettura certi effetti di paragone che devono risultare dalla diversità di misure tra le masse o le parti di un edificio.

Abbiamo detto superiormente che non conviene ai processi regolari di una composizione architettonica di far giuocare fra loro gli estremi della grandezza e della piccolezza nelle misure delle parti costitutive di un insieme. Tuttavolta non disconviene che qualche *opposizione* ragionata fra le dimensioni di un gran tutto non possa produrre un effetto piacevole, soprattutto se non vi appare alcuna affettazione nei suoi ravvicinamenti; e se la loro esistenza deriva naturalmente dal soggetto principale della composizione; quindi è, e sotto queste condizioni, che nell' insieme di una massa estesa e colossale, alcune masse accessorie e subordinate, e di una grande dimensione, faranno viemmeglio apprezzare la grandezza relativa del corpo principale. Così le piccole cupole che tanto nell'interno, che nell'esterno, servono d'accompagnamento alla cupola di San Pietro, fanno, rispetto ad essa, l'effetto naturale di una scala di proporzione e la fanno comparire più vasta che non sembrerebbe senza questi punti di *opposizione*. Per lo contrario le quattro cupolette della *Val-de-Grâce*, non possono, per la loro esiguità, produrre l' effetto d'*opposizione*, nè quello pure di contrasto, perchè l' effetto loro è nullo.

Ma i veri mezzi d' *opposizione* che appartengono meno al ravvicinamento materiale, che al sentimento delle impressioni dell' effetto e all' azione del gusto, son quelli che procedono dal genio dell'artista. Sotto questo punto di veduta, lungi che si possa contrastare all' architettura la facoltà delle *opposizioni*, siamo quasi costretti a riconoscere in essa più evidentemente che in altre arti la necessità di procedere nelle sue opere per una successione saggiamente combinata di rapporti che, messi in *opposizione* fra loro, divengono l' espressione della qualità ch' essa vuol esprimere, e delle varietà che le fanno scambievolmente valere.

I soli dettagli della *modanatura* o dell' arte di profilare, ci offrono le applicazioni più evidenti dell'arte delle *opposizioni*. Là è dove può ciascuno persuadersi che il merito dell' unità di carattere non consiste già nel fare tutto egualmente delicato, egualmente leggiero e ricco. Come nella musica il forte ed il dolce, i movimenti vivaci o lenti, devono succedersi per evitare la monotonia, così nell' impiego delle masse, delle linee e delle forme, l'architettura è tenuta di variare le impressioni che ne risultano sui nostri sensi, mediante una mescolanza di leggieri *opposizioni*, che fanno tanto più risaltare il loro effetto quanto meno un tale effetto è continuato. I Greci pertanto ne' loro profili del carattere più maschio e più robusto, non mancarono mai d' introdurre, dopo i membri gagliardi e di grande aggetto, alcuni membri fini e leggieri, che loro fanno *opposizione*.

Tale si è la natura del nostro spirito, che noi non giudichiamo bene se non per via di confronti. Ora ciascuno dei caratteri, ciascuna delle qualità che l'arte e l' imitazione vogliono rendere sensibili, hanno bisogno di presentarsi come fanno le opere della natura, vale a dire accompagnate dalle qualità che servono a farle valutare. Conviene a tutto ciò che è semplice una varietà che non dia luogo alla monotonia; convien opporre qualche leggerezza a ciò che si vuol far parere massiccio e forte, per non farlo cadere nel pesante. La ricchezza delle decorazioni non sarà che una confusione indigesta, se alcune parti non vi oppongono dagli spazj lisci.

Forse può esservi per molti spiriti qualche confusione fra questa teoria dell' *opposizione* e la teoria dell'*armonia*, salvo di fare alle regole di ciascuna di queste due teorie le modificazioni che comportano. Come l'idea d'armonia non importa quella d'unisono, ma al contrario quella di legame fra certe diversità; del pari l' idea d'*opposizione*, le forme dell' architettura, dà luogo alle combinazioni donde risulta il piacere della varietà, siccome che non esiste e non si trova che fra l' eccesso del semplice e del composto.

Per ritornare alla differenza del *contrasto* e della *opposizione*, diremo, che l'impiego del contrasto per sua natura non potrebbe appartenere, nè soprattutto nel grado medesimo, a tutte le arti, ma per lo contrario che i mezzi d'*opposizione* possono entrare nel dominio di ciascuna d' esse.

Le arti del discorso (o della poesia e della eloquenza) son quelle che sembrano avere il privilegio indefinito del *contrasto*. Il loro impero, che è quello delle idee o delle immagini immateriali, non ha in fatti alcun limite sensibile che restringa l'estensione delle materie, degli oggetti, di cui il poeta può fare i ravvicinamenti intellettuali del *contrasto* de' rapporti ch' egli presenta alla nostra immaginazione, vale a dire alla vista immateriale del nostro spirito. Così la poesia si diletta a ravvicinare tutti gli estremi, e per conseguenza a produrre i più violenti *contrasti*.

Ma questa facoltà prova maggiori o minori restrizioni nelle altre arti in proporzione di ciò che la loro azione su noi si volge più o meno al senso fisico e con mezzi più o meno materiali.

Così noi proviamo, ed in una maniera sensibile, che la musica è fra tutte le arti, dopo la poesia, quella che può operare il maggior *contrasto*, inteso non nel senso d' *opposizioni* semplici, ma bensì di ravvicinamenti immediati fra gli elementi i più disparati, per effetto di un gran romore, o del silenzio.

Non saprebbesi contendere all' arte del dipingere la facoltà di operare sul nostro spirito e sull' organo della vista degli effetti contrastanti, perchè quest'arte, col mezzo de'colori, può produrre fra i chiari e scuri, in certi soggetti che vi si prestano, i medesimi contrarj che la natura ha stabiliti fra il giorno e la notte.

Indarno cercherebbesi la medesima proprietà nei mezzi e nelle opere della scultura, la quale, quanto agli effetti immediati sugli organi, non potrebbe impiegare che materie monocromatiche. Quest'arte non può avere a sua disposizione che i mezzi d'*opposizione*.

Medesimamente avviene dell'architettura, la quale non ha del pari che della materia ed una materia del medesimo genere da porre in opera; la quale non impiega che linee, contorni, projezioni più o meno sensibili di masse, profili, misure, forme, e non può impiegare fra questi materiali che le diversità o varietà, che sono, come abbiamo già veduto, del semplice dominio della *opposizione*.

ORANGE — (Orange) — La moderna denominazione di questa città della Provenza è una corruzione della parola *Aransio* antica città del paese di *Cavares*.

Questa città conserva molti avanzi considerevoli di antichità romane, fra' quali, benissimo conservato, si è un arco trionfale di 66 piedi di larghezza sopra 60 di altezza, situato in una pianura, a quattrocento passi dalle ultime case di detta città; esso ha tre arcate; quella di mezzo è più larga e più alta delle due laterali. Quattro colonne corintie ornano la massa inferiore dell' arco, e separano le tre arcate una a ciaschedun angolo: le due altre accompagnano l'arcata maggiore; reggono queste una trabeazione la quale è sormontata da un primo attico interrotto da un frontone situato al di sopra dell'arcata di mezzo; un secondo attico, molto più elevato, corona la mole, ed alcuni frammenti di piedestalli fanno vedere che ci dovevano essere delle statue.

Le parti laterali del monumento sono ornate anch'esse di quattro colonne corintie; e nel loro intercolonnio s' innalzano de' trofei, a piedi de'quali veggonsi ancora delle figure di città o di provincie soggiogate.

Quest' arco di trionfo, di cui s' ignora la data, è stato sino al presente un oggetto di controversia fra gli antiquarj. Non v' ha un' inscrizione valevole a sparger luce su questo argomento. Certi nomi inscritti su le armi, gli scudi ed altri spazj sono indicazioni troppo vaghe, nè altro si può trarre da esse che semplici congetture. Il Maffei, osservando lo stile dell' architettura e della scultura, riferì l' erezione di quest' arco ai tempi di Adriano; ed altri ne fanno risalire l' epoca ad Augusto e Giulio Cesare. A noi sembra, che in mancanza d'ogni autorità positiva, si possa dal gusto dell' opera dedurre l'epoca della sua esecuzione.

Con questo modo di critica ognuno converrà che tutto rivela nella composizione, nello stile e nella decorazione del monumento, un' età molto lontana da quella che vide sorgere le opere più rinomate dell' architettura de' Romani.

La composizione dell' arco è la meno semplice, e se possiam dirlo, la più caricata di tutte quelle i cui monumenti in questo genere ci danno l' idea, e quelli che furono eseguiti in Roma, o quelli le cui medaglie ci hanno conservato i tipi e le forme. Quest' eccesso di forme è visibile in questa cumulazione del frontone innalzato al di sopra del grand' arco, e tagliante lo spazio del primo attico, molto più elevato del primo, e che indica per la sporgenza del massiccio di mezzo e i due piedestalli che l'accompagnano, che un carro di trionfo e delle statue dovevano portarne l' elevazione ad un' altezza maggiore.

La profusione degli ornamenti non è meno considerevole nelle cornici delle parti arcuate delle arcate, ne' trofei de' bassirilievi sparsi su tutte le superficie, tanto delle facciate, che delle parti laterali. Non è a negarsi che quest' insieme, la cui esecuzione è altresì lodevole, non abbia dovuto presentare un aspetto assai magnifico e ricco; ma sappiamo che l'abuso del lusso decorativo è uno de' caratteri di que' secoli in cui la ricchezza suppliva al buon gusto. Ora, seguendo questa analogia, è forza il credere che l'arco d'*Orange* appartener debba ad un secolo posteriore a quello d'Adriano.

I trofei delle vittorie navali, composti di tutti gli

attributi marittimi, come prore, ancore, remi, acrostoli, aplastri ecc., che dividono la decorazione di quest' arco coi trofei composti d'armi di guerra terrestre, hanno accresciuta la difficoltà di spiegare l'erezione di un tal monumento in un luogo così distante dal teatro de'combattimenti navali. Da questo stesso, non meno che dai nomi scolpiti sulle armature che indicano epoche disparatissime, si è supposto che il detto arco sia stato eseguito per richiamare ad un tempo tutte le vittorie de'Romani non solo nella Provenza, ma in tutta la Gallia Narbonese.

Dopo l' arco d' *Orange*, il monumento più considerevole di questa città è quello chiamato impropriamente il *Circo*. Questo preteso circo è un teatro, di cui molte parti sonosi conservate.

La parte circolare in cui erano collocati gli scanni per gli spettatori, è praticata nella montagna; le due estremità del semicerchio erano collegate per mezzo di costruzioni alla scena, ove andavano a terminarsi. In questo modo sono costrutti in generale i Teatri che ancora sussistono (V. Teatro).

Il muro, che tagliava il semicerchio e che formava il fondo della scena, sussiste interamente, e produce un bellissimo effetto veduto dalla piazza grande. Si riconosce a prima giunta, dal modo con cui è stato fabbricato, ch' esso è di costruzione romana. Ha 108 piedi di altezza, e 300 di larghezza, tutto di belle pietre quadrate, eguali, commesse colla maggiore esattezza. Il suo alzato componesi di due ordini di arcate separati da ampio intervallo, e termina in alto con una specie di attico. Nel mezzo dell' ordine de' portici inferiori, apresi una spaziosa porta, ch'era probabilmente l' ingresso principale degli attori e dei personaggi scenici impiegati nei cori.

Dai due lati di questo muro, formanti la scena, avvi un'entrata a due sale attigue che servirono senza dubbio a contenere i personaggi che dovevano presentarsi lateralmente sul teatro; o fors' anche ad altri usi.

Il muro della scena ha nella sua facciata parecchie file di pietre sporgenti (o mensole) egualmente spaziate e forate perpendicolarmente, per contenere quegli alberi all' estremità de' quali attaccavansi le vele che servivano a difendere gli spettatori dagli ardenti raggi del sole.

Non può non provarsi un sentimento d' ammirazione scorgendo questo bell' avanzo del teatro d' *Orange*, la sua bella costruzione, la regolarità e solidità del suo apparecchio, composto di enormi pietre commesse senza alcun cemento, di cui le une son lunghe 15 piedi sopra uno spessore proporzionato.

Orange possedeva inoltre varj altri edificj antichi, un anfiteatro, delle terme, un acquidotto; di cui non esistono più che alcune arcate inchiavate nei muri delle case. Tutto il terreno di questa città e de' suoi contorni è una miniera, che darebbe senza dubbio, scavandola con diligenza, molti materiali più o meno preziosi per la gloria e per le arti. Sonosi di già raccolti dei musaici, delle inscrizioni, de' frammenti di tombe, di statue ecc.

ORATORIO — (Oratoire) — Luogo consacrato alla preghiera. Ve n' ha di due sorta: particolari e pubblici.

Gli *oratorj* particolari sono piccole stanze situate per lo più in luogo ritirato de'palazzi, lungi dalle distrazioni e dal romore, a fine di potersi abbandonare alla meditazione ed alla preghiera. Questo luogo corrisponde, in certa guisa al così detto *Lararium* nelle case romane (V. Larario) ove si custodivano e conservavansi il culto e le immagini delle deità domestiche. A' dì nostri non vi si pongono comunemente altri oggetti che un inginocchiatojo, sormontato da un crocifisso, o da qualche quadro rappresentante un soggetto religioso. In alcuni *oratorj* de' palazzi vedesi una tavola in forma d'altare, ma essa non è consacrata, nè vi si celebra il sagrificio della messa.

Gli *oratorj* pubblici sono di due sorta, secondo la loro situazione ed estensione.

Per esempio in Italia si chiama *oratorio* qualunque cappella isolata che viene abitualmente officiata.

Se ne veggono di simili in moltissimi giardini di conventi, coperti di conchiglie formanti una specie di mosaico. Se ne trovano anche, e in luoghi appartati, o sull'orlo delle strade, sul pendio de' monti, o sulla via per qualche eremitaggio.

Ma chiamansi anche *oratorj* alcuni grandi edificj. Così in Roma parecchie piccole chiese portano generalmente questo nome. Tali sono l'*oratorio* della *Via Crucis*, o Campo Vaccino, quelli di San Marcello, di Santa Maria di Monte Carmelo, delle cinque piaghe ecc.

Sonovi in fine degli *oratorj* grandi al pari delle chiese. Fra questi è in Roma l'*oratorio* della Chiesa nuova, costrutto dal Borromini, una delle men capricciose sue opere.

Qualche artista famoso deve la sua riputazione alla costruzione o decorazione d'un *oratorio*. Vignola e Palladio ne hanno costrutto o abbellite le facciate. L'*oratorio* di San Rocco in Venezia è rinomato per le pitture del Tintoretto.

In Francia chiamasi (per sincope) *oratorio*, la chiesa che apparteneva alla Congregazione che porta questo nome, ed i cui membri erano detti *Preti dell'Oratorio*. Una delle loro chiese, situata nella via Sant'Onorato, porta anche al presente il nome d'*oratorio*.

ORCHESTRA — (Orchestre) — Vocabolo greco, il quale però nell' uso de' teatri moderni significa una cosa diversa da quella che indicava nel teatro antico.

Presso i Greci ed i Romani questa parola significava il luogo ove danzavasi, che era compreso fra il *proscenio* destinato agli attori, e l' anfiteatro, composto dei gradini ove erano assisi gli spettatori: là veniva eseguito il coro delle danze.

Ne' teatri moderni, *orchestra* dicesi dello spazio che viene dopo il palco scenico, e ove stanno i suo-

natori. Per estensione si è data anche questa denominazione ad un recinto che circonda quello dell'*orchestra* propriamente detta, e che contiene degli scanni per un certo numero di spettatori.

Devesi avere in generale una particolare attenzione alla costruzione dell'orchestra, vale a dire di quel recinto ove stanno gli attori: a questo devonsi dare delle proporzioni convenienti affinchè i filarmonici stieno ben radunati e distribuiti il meglio che si possa. Importa ch' esso non sia situato nè troppo alto, per non intercettare allo spettatore la vista della scena, nè troppo basso per non diminuire l'effetto de' corpi sonori.

Il sistema di costruzione d'un'*orchestra* vuole che si riguardi il recinto destinato a contenere i suonatori ed i loro strumenti come una specie di un grande istrumento esso medesimo, a cui devonsi procurare tutte le proprietà che tendono a far vibrare i suoni. Per tale motivo detto recinto dev'essere di legno leggiero, come quello di abete e stabilito sopra un vuoto, con contrafforti; di modo che il corpo stesso della *orchestra* posando per così dire in aria e non toccando nulla, acquisti pel solo fatto dell'isolamento una maggiore risonanza.

Per ciò che riguarda più dettagliatamente l'*orchestra* del teatro greco e romano, veggasi la parola Teatro.

ORDINE — (Ordre) — Questo vocabolo in architettura ha un significato generale che non ha bisogno d'alcuna definizione, perchè tutti i sinonimi, come *disposizione*, *distribuzione* ecc., non ne darebbero una idea più chiara.

L'idea d'*ordine* è una di quelle idee primarie che portano con sè la loro spiegazione, e servono a spiegarne altre anzi che essere da altre spiegate: quindi son poche le parole che servono a tanti usi come questa.

Appropriata all'architettura, questa voce significa in generale, come nelle opere della natura ed in quelle di tutte le produzioni dell'uomo, un certo sistema di disposizione di parti d'un tutto e del loro rapporto fra esse e col tutto, il qual dimostra che vi ha presieduto un essere intelligente. Il caso non produce alcun ordine, vale a dire nessuno stato di cose che dinoti la necessità di una esistenza di rapporti preveduti e costanti. Così nulla, per l'effetto del caso, può accadere o succedere nella stessa guisa; ed è l'effetto contrario, vale a dire la continuità, la perpetuità e la riproduzione sempre uniforme delle stesse cause, degli stessi risultati e degli stessi fenomeni che, in ogni tempo, ha rivelato all'umana ragione l'esistenza d'una provvidenza, sorgente e principio immutabile dell'*ordine* per eccellenza che regola l'universo.

Le opere dell'uomo si avvicinano tanto a quelle dell'autore della natura, quanto maggiore è l'applicazione del principio intelligente, che l'uomo solo fra tutti gli esseri creati ha ricevuto dalla Divinità. Dall'*ordine* si manifesta questo principio d'intelligenza; ed è quello altresì che ammiriamo nell'organizzazione delle società, nella legislazione de' popoli, nelle produzioni del genio, nelle opere dell'industria. Verso la perfezione dell'*ordine* tendono incessantemente le meditazioni de' filosofi, le ricerche de' dotti, i lavori degli artisti. Fra tutte le arti, non ve n'ha alcuna ove l'esistenza e l'applicazione dell'*ordine* si facciano meglio sentire che nell'architettura, considerata non solo sotto i rapporti fisici ch'essa ha coi bisogni degli uomini, ma più particolarmente ancora in quelle combinazioni intellettuali, che l'arte, come produzione dello spirito, si diletta a manifestare e a render visibile all'occhio per appagare la ragione ed il gusto.

L'*ordine* adunque è una cosa intorno a cui è d'accordo il sentimento generale di tutti i popoli. Si può affermare, che tutti per loro natura tendono al medesimo; ma in questo genere, come in molti altri, non vi possono pervenire; e quelli si avvicinan di più che ne hanno più o meno studiate le leggi nel libro della natura, il quale, benchè aperto a tutti, non è compreso che da uno scarso numero. Questo studio non giugne al suo più alto grado che presso le nazioni e presso gl'individui, in cui il più grande e perfetto incivilimento abbia sviluppate le facoltà proprie ad afferrare, nelle loro cause ed effetti, le proprietà dei rapporti che uniscono fra loro gli oggetti fisici e le cose intellettuali.

Allorchè si osserva quali sono i popoli che abbiano atteso più seriamente a questo studio, troveremo esser ciò avvenuto presso coloro, ne' quali le arti dell'imitazione sono giunte a quel grado eminente di giustezza, d'armonia, di verità, di proporzione, tutte qualità che emanano dal principio generale dell'*ordine*.

Fra queste arti, l'abbiamo già detto, l'architettura, la quale non consiste che in rapporti, è l'arte la cui perfezione può misurarsi più facilmente dall'*ordine* che vi regnerà, e dall'evidenza con cui esso vi farà mostra.

Niuno dubita che in tutte le architetture anche le più strane non regni fra esse qualche elemento di *ordine*. Un'assoluta mancanza d'*ordine* non può forse esistere in alcun'opera dell'uomo, e se ne troverà sempre qualche idea sino nella capanna più informe del selvaggio; ma è certo che in fatto di teoria non si approprierà la nozione d'*ordine* che all'opera che ne porterà il carattere al più alto grado.

Ora l'*ordine* per eccellenza nell'architettura sarà quello che baserà sul sistema più completo, vale a dire quello in cui si mostrerà più apertamente il principio dall'intelligenza; che avrà coordinato nel modo più giusto, più costante i rapporti di ciascuna parte col tutto e del tutto con ciascuna parte, mediante l'armonia delle proporzioni.

Ma, come diremo in appresso (V. Proporzione), moltissimi s'ingannano prendendo in iscambio l'idea di proporzione. Si dà impropriamente questo nome ai

principali rapporti di un oggetto qualunque: ciascun oggetto ha senza dubbio dei rapporti di altezza, di larghezza ecc.; ma questi semplici rapporti di misura non formano la proporzione. Non vi sono realmente che i corpi organizzati, i quali abbiano delle proporzioni; in prova di che basta un sol esempio. Dalla grossezza dei rami di ogni albero non può dedursi nè la grandezza nè la grossezza dell' albero, perchè sappiamo quante eccezioni posson rendere fallace ed ingannevole questa regola, generalizzandone la sua applicazione. Per lo contrario ogni animale è organizzato in modo talmente costante nella sua specie, ed i rapporti d' uno de' suoi membri col corpo sono talmente uniformi che una sola parte ci fa conoscere la misura del tutto (*ex ungue leonem*); e così può dirsi reciprocamente del tutto.

Ecco ciò che si chiama proporzione; ecco l' immagine dell' *ordine*. Se non è possibile il negare che ivi non consista l'*ordine* per eccellenza applicato alle opere dell' architettura, non sarà malagevole il discernere, fra le diverse architetture conosciute, quale di esse meriterà la preferenza sulle altre. È chiaro che ciò ne offre una misura la quale non dipende nè dal capriccio, nè dalla prevenzione.

Noi non pretendiamo qui di percorrere tutti i paesi della terra per sottoporre ad un tal paralello le differenti maniere del fabbricare (che gli articoli del nostro Dizionario hanno già fatto conoscere): una succinta esposizione basterà al risultato di questa teoria.

Due sole architetture meritano di essere sottomesse ad una tale ricerca: l'*egizia* e la *gotica*.

Vi fu egli nell' Egitto un principio d' ordine talmente regolare, talmente generalizzato e costante da cui si possa dedurre un vero sistema di proporzioni? Qualunque siasi la prevenzione, che i monumenti in oggi ben conosciuti di quell'architettura abbiano fatto nascere in loro favore, noi siamo d'avviso che tutti siensi ingannati volendo applicare ad essi le stesse proprietà de' monumenti greci. E prima di tutto la straordinaria semplicità delle masse de' fabbricati egiziani, la costante loro monotonia, lo spirito di abitudine della nazione in tutte le sue opere, vi fan riguardare come inverosimile, al pari che inutile, uno studio di rapporti destinati a piacere più ancora allo spirito, che agli occhi. È noto, che un tempio, nell' insieme e nelle parti, era necessariamente assoggettato in Egitto a que' tempj che una religione nemica d'ogni immagine aveva già consacrati: ognuno quindi può di leggieri persuadersi che un edificio di tal natura non richiedeva nè un genio singolare nell' artista, nè que' moltiplici saggi, di cui egli ha bisogno per iscoprire le cause delle impressioni dell' arte sul nostro spirito. In Egitto *grandezza* e *solidità* furono le qualità che la religione avea permesso all' architetto di esprimere; ma la grandezza e la solidità possono esistere senza alcun sistema di proporzioni. Colonne massiccie, piattebande massiccie, muri massicci, ecco tutta l'architettura egiziana.

Vi si trovano, è vero, delle colonne diversamente affusolate, e dei capitelli variati ed anche diversificati nella loro forma; ma non vi si è mai osservato che siasi stabilito un rapporto necessario tra le forme e gli ornamenti di tal capitello, e la conformazione e decorazione di tal colonna; non si è mai potuto stabilire che siavi stato un rapporto costante fra l'altezza di tal capitello e quella di tal colonna; e si vede un capitello a fogliami (per esempio) e a diversi piani sulla stessa colonna, ora più bassa, ora più alta o più gracile, e quando più tozza o più stretta. Una certa uniformità di misura regna, non può negarsi, fra l'altezza e la grossezza di alcune colonne; ma ciò riscontrasi da per tutto, ed i processi più semplici della costruzione servono a determinare questo rapporto. Vi furono certamente in Egitto delle misure determinate, e nel costruire un tempio, una colonna, come nello scolpire una statua, ivi pure facevasi uso del compasso, e nulla più: ma il compasso o l'impiego semplice e meccanico di questo strumento non danno que' rapporti d' armonia, di gusto e di bellezza, su cui è basato l'*ordine* per eccellenza.

La troppa uniformità e servilità si oppose in Egitto alla introduzione di un sistema di proporzioni, risultato dell' *ordine*, la cui proprietà si è di manifestare l' intelligenza che lo produce. Eranvi delle misure generali, vale a dire quelle che il bisogno e l'abitudine fissano ne' prodotti abituali dell' industria fra le parti principali: ma ivi non si conobbe quel modulo regolatore che puo divenir la misura di tutti gli edificj, e che si può trovare in ciascuna delle più piccole loro parti.

L' eccesso di semplicità e di uniformità si oppose, nell' architettura egiziana, alla scoperta di un sistema di rapporti stabili ne' loro principj e ad un tempo variabili nelle loro applicazioni, secondo le differenze di carattere e di idee che l'arte vuol esprimere. Abbiamo veduto, per lo contrario, all' articolo Gotico, che il genere di fabbricato, a cui si dà questa denominazione, nacque, per una combinazione diversa, da tanti elementi eterogenei, e crebbe in tempi di tal confusione, di tal ignoranza, che la totale diversità di forme, suggerite dal solo capriccio, impedì ad ogni vero sistema di proporzione di introdursi in una architettura, che non esprime realmente allo spirito, pel miscuglio degli elementi che la costituiscono, se non l' idea del disordine.

Ma fa d' uopo soprattutto spiegarsi bene sulle vere nozioni che comporta questa materia; perocchè molte persone s' ingannano circa l' idee che si forman dell'*ordine* e della proporzione in architettura. Quando si entra in una chiesa gotica si rimane maravigliati della regolare disposizione dei pilastri e delle arcate di cui essa componesi; vi si ammira lo slancio delle sue vôlte, la leggerezza e per così dire l' arditezza delle sue masse: ma tutte queste qualità, qualunque sia il loro pregio, non danno per nulla l'idea di quella specie d' ordine che abbiam detto costituire il siste-

ma d'un' architettura. Molte cose dettate dal solo istinto possono produrre delle bellezze in quest'arte, e non esservi alcuna proporzione nel senso in cui vuol esser presa questa parola. Interrogate pertanto l'architettura gotica, chiedetele se i suoi pilastri hanno rapporti determinati fra essi e le loro parti: essa vi risponderà, col fatto, che lo stesso pilastro potrà avere in altezza tre o sei volte ed anche più la stessa grossezza; che nulla di tutto questo è determinato in modo da servir di norma costante negli edificj, e nemmeno in un sol fabbricato, qualunque siasi la sua dimensione. Chiedetele se il capitello ha un rapporto di grandezza, di forma e d'ornamento col suo pilastro: essa vi risponderà, col fatto, che il solo capriccio od il caso ne decide. Chiedetele s'ella ha dei membri, delle sporgenze, dei dettagli corrispondenti a tale o tal altra disposizione: essa vi dirà che non ha mai pensato ad altri rapporti che a quello della costruttura e della esecuzione; essa vi mostrerà i sostegni più schiacciati a canto di fusi i più slanciati; vi farà vedere de' gruppi di piccole colonne che non sostengon nulla, e talora una quantità di questi sostegni affatto inutili, e talvolta delle masse che posano in falso o senza sostegni. Se le chiedete ragione dell'esterno delle sue chiese, essa vi risponderà con una confusione indigesta di parti e di dettagli incoerenti, frastagliati dal più ignorante capriccio. Ne' suoi alzati essa non proporziona mai il loro sostegno, e si compiace d'una lunghezza che tende a far mostra di uno sforzo d'ingegno.

Non vi ha dunque un sistema di proporzione nel gotico; non vi regna un principio d'ordine il quale permetta di chiedere ad ogni parte, ad ogni dettaglio, ad ogni ornamento la ragione che li coordina col tutto e con altre parti, altri dettagli, altri ornamenti.

Crediamo affatto inutile il dimostrare che uno spirito simile non entrò mai nell'architettura indiana. (V. questa parola) prodotto di un istinto ancor più limitato, in cui il lusso d'ornamenti disordinatissimi tien luogo delle forme che potrebbero costituire una foggia qualunque di edificare. Invano sarebbe a ricercarsi la minima indicazione del principio d'*ordine*, di cui ragioniamo, nella leggerezza delle costruzioni chinesi, presso un popolo in cui tutto è stato, in ogni tempo, ridotto ad una pratica manuale. Ora passiamo a far vedere che il principio d'*ordine*, che non abbiamo potuto rinvenire in nessuna delle architetture conosciute, non solo trovasi a caratteri visibili nell'architettura greca, ma deve ben anche trovarvisi, poichè quest' architettura va a lui debitrice, in certo modo, della sua origine.

In fatti richiamando alla mente (non ne ripeteremo qui le prove che possono vedersi agli articoli Architettura, Legname, Dorico ecc.) che l'architettura greca, quale ce la presentano i monumenti con gli sviluppi e le modificazioni che l'hanno fissata e resa applicabile a tutti popoli, non ebbe ad unico suo inventore quell' istinto che ovunque insegnò a

tagliare ed a collegare le pietre. Questa sola ebbe, nel corso de' secoli che l'hanno formata, una specie di modello; e questo modello era esso pure una combinazione di parti assortite e messe in rapporto costante dalla necessità e dal raziocinio. Essa nacque adunque da una combinazione preesistente, di cui adottò i dati principali; e da ciò quindi il suo principio d'*ordine*. Il legname che formò nella Grecia i primi edificj, vi produsse un aggregato di pezzi, che vennero sottomessi a rapporti naturalmente uniformi in ogni luogo. Ecco ciò che portò nella assimilazione che ne fece la costruzione in pietra, quella regolarità di disposizione da cui lo spirito d'imitazione seppe tuttavia allontanar ciò che avrebbe potuto introdurvi la regola immutabile della pratica. Non si prese dal modello che lo spirito d'*ordine* e di proporzione, e la varietà vi ammise una parte di libertà sufficiente perchè l'arte potesse piegarsi alla espressione di più d'una specie di qualità.

Ma coll'assoggettarsi ad un sistema di proporzioni, ne' primi elementi della costruzione in legname, l'arte aveva ancor bisogno di studiare lo spirito delle proporzioni in un modello più grande, quello della natura. Accadde pertanto nella Grecia ciò che non accadde in nessun' altra parte; perchè a misura che l'imitazione della natura si perfezionava nelle immagini che l'arte del disegno faceva del corpo umano, questo spirito d'imitazione dovette necessariamente influire sull'architettura.

Ora ponendo mente al legame comune che riunisce tutte le arti, si rileva a un tratto come e perchè l'ignoranza delle proporzioni della natura, nel corpo umano, dovette reagire sull'arte di fabbricare degli Egiziani, de' Goti, degl' Indiani e degli altri popoli; ed altresì come e perchè l'architettura che manifesta maggior *ordine*, o proporzioni fisse, fu quella del popolo che portò più innanzi lo studio e la scienza delle proporzioni nella pittura, nel disegno e nella scultura de' corpi.

Fu per questo motivo che l'architetto, paragonando l'opera sua con quella della natura negli esseri organizzati, si diede un nuovo modello per analogia; e questo nuovo modello consistette (come l'abbiamo detto negli articoli di sopra citati) non nella forma positiva d'alcun essere, ma nel sistema delle leggi, che reggono l'organizzazione di tutti gli esseri viventi. Siccome ciascuno di questi esseri è un composto di membri e di organi, di cui tutte le dimensioni in ciascuna specie sono tali, che una sola di queste parti indica la misura e delle altre parti e del tutto, l'architetto s'impose nel modo stesso la condizione di regolare le parti costituenti l'edificio in una tale corrispondenza fra loro, che la grandezza del tutto potesse determinar quella della colonna, per esempio, e viceversa. Lo stesso fece delle parti secondarie: così ciascuna divisione d'un cornicione potè far conoscere la misura del cornicione stesso; un semplice triglifo determinò la larghezza d'ogni interco-

Ionnio; l'intercolonnio potè indicare il diametro della colonna; il diametro della colonna divenne nell'edificio il regolatore di tutti gli spazj; e tutte queste proporzioni trovaronsi, come lo sono nella natura, non quai dati geometrici che avrebbero ridotta l'arte ad una servile monotonia, ma solamente come un principio generale d'*ordine* suscettivo d'innumerevoli modificazioni, ammettendo, in una parola, le stesse varietà di cui la natura ci dà i precetti e l'esempio.

Ma questa imitazione del sistema proporzionale degli esseri organizzati, trasportato all' architettura, non doveva ridursi ad essere un semplice principio d'*ordine* astratto, e atto solamente a soddisfare la ragione.

Le arti imitanti il corpo umano non limitano lo studio delle proporzioni naturali alla semplice regolarità ch'essa porta nel metodo imitativo. Il risultato di questo studio fu di fissare l' attenzione dell'imitatore sugli effetti che ne derivano, e questi effetti sono le diverse impressioni di piacere che produce la varietà stessa delle proporzioni, che la natura modifica negli esseri, secondo i sessi, secondo le differenti qualità che loro convengono, secondo le proprietà ch' essa distribuisce a diversi gradi fra le creature.

L' imitazione del corpo umano non potè durar lungo tempo senza avvedersi di queste varietà ne' suoi modelli, nè accorgersi che ogni sorta di qualità fisica od anche morale si facea distinguere, nella conformazione esterna de' corpi, per varietà di proporzioni che divenivano l' indicatore fedele d' una proprietà caratteristica. Così, la forza, o la leggerezza, l' agilità, la destrezza, la grazia, la nobiltà, la bellezza, trovaronsi rappresentate allo spirito mediante un certo accordo tra le forme e le proporzioni, accordo, di cui l'occhio non dovette ingannarsi. Le proporzioni furono una specie di linguaggio che espresse dapprima le qualità più sensibili, più rilevanti; indi quelle che ne sono le gradazioni. Non v' ha alcuno che non conosca questa scala graduata di tutti i caratteri fisici e morali, una raccolta de'quali può vedersene nelle statue antiche.

La stessa cosa dovette avvenire all' architettura, da che essa ebbe ricevuta un' organizzazione che la assomigliò alle opere imitative della natura.

L' architettura sentì il bisogno di esprimere agli occhi ed allo spirito il carattere delle qualità fisiche e morali che si possono render sensibili coll'accordo delle forme che la costituiscono, coi rapporti di queste forme fra loro, colla diversità delle masse, colla variazione delle misure, col significato de' dettagli o degli ornamenti, tutte cose che manifestano una tale o tal altra qualità, e producono sullo spettatore tale o tal altra determinabile impressione.

Fu questo uno de'risultati del principio d'*ordine*, non più inteso in un senso universale o fisico, ma in un significato morale attribuitogli dallo spirito e dal gusto.

Egli è proprio dell' *ordine*, che ciascun' opera dell' arte, come qualunque altra della natura, porti esternamente il carattere delle qualità che la costituiscono. Ben si comprende che non trattasi che dell' *ordine morale* ed intellettuale. Ogni edificio può senza meno bastare ai bisogni materiali della sua destinazione, senza che l' arte ne abbellisca le forme esterne colla vista di piacere; ma il piacere è altresì un bisogno pell' uomo incivilito dalla società; e questo bisogno è il padre delle belle arti. Appena questo si fece sentire, chiese che l'architettura esprimesse agli occhi, e con segni costanti, i principali caratteri che le forme, le proporzioni ed i dettagli accessorj d'un edificio possono render sensibili.

I principali caratteri son quelli, a cui si associano le idee di robustezza o di forza, di grazia e d' eleganza, di leggerezza e di ricchezza. Ora siccome queste idee, che devono risultare dalla combinazione delle linee, delle forme e delle misure, si manifestano in modo più chiaro per la pesantezza o leggerezza, dovette perciò fissarsi una progressione di queste due qualità, nella proporzione relativa delle masse di ciascun edificio, e per conseguenza de' sostegni o delle colonne.

Da ciò quella graduazione di pesantezza o di leggerezza, che nell' architettura greca distingue e caratterizza ciascuno dei modi applicabili agli edificj. Ciò che i Greci chiamavano *ergasia* ed i Romani *ratio columnarum*, noi lo chiamiamo *ordine delle colonne*.

L'*ordine*, in fatti, ed il carattere della qualità che esso esprime non esistono solamente in ciascuna specie di colonne; essi sono sparsi in tutte le parti dell' edificio; ma la colonna ne è l' indicatore ed il regolatore; ed è per questo che si è dato il nome d'*ordine* ai sostegni di proporzione differente, di stile e di forma diversa, e diversamente ornati, che si chiamano *dorici*, *jonici*, *e corintj*.

A queste parole si è trattato del genere di ciascuno degli *ordini*, della loro formazione, carattere, proprietà e diversità, per cui non entreremo qui in nuovi dettagli sui medesimi.

Lo scopo del presente articolo fu quello, analizzando le nozioni generali dell' *ordine* applicate all' architettura, di mostrare come e per qual ragione l' *ordine*, inteso non come disposizione qualunque, ma come impiego sistematico delle proporzioni, sia stato il privilegio dell'architettura greca, e come ogni genere di colonne, detto *ordine*, sia stato il tipo delle proporzioni, o materiali per l' occhio, o morali per lo spirito, che l' arte seppe mettere in opera a gradi diversi.

Egli è fuor di dubbio che ciascun ordine di colonne, e per la natura delle proporzioni che lo costituiscono, e per l'effetto del carattere che gli hanno impresso queste proporzioni, serve a rendere una specie di qualità principale, alla quale corrispondono la sua misura, la sua forma, il suo ornato. Ma non bisogna credere che ciascuno di questi tre modi trovisi cir-

coscritto a ciò che vi ha di assoluto in ciascuna di queste qualità.

Così l'ordine dorico, che indica forza, può esprimere molte gradazioni diverse di questa qualità, per mezzo d'innumerevoli gradi di pesantezza e di massiccio. La menoma conoscenza dei monumenti dorici dell'antichità ci mostra che vi può essere un numero infinito di gradazioni. Di fatti, avviene di questa sorta d'imitazione delle qualità astratte, come di quella delle proprietà del corpo umano, in cui si può, nella espressione della forza corporea, discernere un grandissimo numero di gradi dalla pesantezza sino ad un principio di leggerezza. Ciò si rinviene anche presso i Greci, dal dorico che ha meno di quattro diametri di altezza, sino a quello che si avvicina alli sei in altezza.

Se l'*ordine* dorico è quello che presiede alla imitazione od alla espressione della forza, della semplicità e di tutte le varietà che sono come le mezze tinte di questo modo, l'*ordine* jonico, che vien dopo, dinota coll'altezza del suo fusto, colla forma più svelta della sua massa, colla eleganza del suo capitello, colla soppressione de'dettagli indicanti la costruzione primitiva, d'essere il rappresentante di quel carattere che, nella conformazione del corpo umano appartiene a tal sesso o a tale età, e che, nella scala morale delle sensazioni e delle idee, è proprio di certe forme del discorso, di certi modi di eloquenza o di poesia.

Siccome poi non si può render più robusto ciò che è già robusto in senso assoluto, senza cader nel pesante, nè più leggiero di ciò che è elegante senza cader nel magro, così non potrebbesi andar più oltre di ciò che è ricco, senza dar nell'eccesso del lusso; e l'*ordine* corintio, essendo il tipo e l'immagine dell'eleganza e della ricchezza ad un tempo, trova nell'uso variato delle sue proporzioni, delle sue forme, de'suoi ornamenti, di che soddisfare a tutti i gradi che può comportare l'espressione della qualità che gli è attribuita. Quindi l'esperienza ha provato essere un errore il voler aggiugnere a quest'ordine colla formazione del preteso ordine composito.

Ciascuno di questi ordini è dunque, negli edificj, l'indicatore delle forme, del gusto e del carattere, su cui si fonda il sistema dell'*ordine* morale, che si riscontra nell'architettura greca, e ch'ella sola ha saputo riunire all'*ordine* fisico delle proporzioni o dei rapporti positivi del tutto con ciascuna parte; di maniera che quello che è piacere, ornamento e ricchezza trovasi altresì ripartito in ciascuna parte.

Ciò che abbiamo detto or ora intorno alla proprietà caratteristica de' tre *ordini* greci, ed alla qualità, di cui ciascuno offre l'espressione, deve dimostrare qual fu e qual sarà sempre l'errore di quelli che hanno tentato o saranno per tentare tuttavia l'invenzione di nuovi *ordini*. Quest'errore proviene dal falso punto di vista sotto cui sonosi considerati i generi di colonne detti *ordini*, ed i generi di distribuzione che ne risultano.

È stato di già osservato che sonovi tre cose assai distinte ne' tre *ordini* greci: la loro forma, il loro ornamento e la loro proporzione. Ciascuna delle tre distinguesi dalle altre in ognuno di questi tre oggetti: ora v'ha un grande inganno nel pretendere d'inventare un ordine nuovo col cambiamento d'una sola di queste tre cose; perchè se non si fa che cambiare la forma, senza cambiare l'ornamento, o l'ornamento senza la forma, o l'un e l'altra senza la proporzione, non si avrà fatto nulla di nuovo; non avremo prodotto che una inconseguenza, una disarmonia, poichè queste tre cose sono necessarie l'una all'altra, e dipendono da una ragione comune che le ha unite, non già arbitrariamente, ma in virtù del principio generale dell'armonia.

Perocchè l'invenzione degli *ordini* greci s'attiene meno che non si pensa ai tipi delle loro forme apparenti. I Greci, in fatto, non hanno inventato l'*ordine*; essi hanno solamente riconosciuto che in architettura, come nel resto, eravi il *più* ed il *meno*, ed il punto medio fra questi due, poichè gli edificj, volerlo o non volerlo, esprimeranno sempre nelle loro apparenze la maggiore o minore solidità, gravità, semplicità o leggerezza, grazia o varietà.

E come fra questo *più* e *meno* vi può e dev'essere un termine medio che riunisca in un grado qualunque queste qualità opposte, i Greci non hanno fatto altro che fissare questi tre termini: nel dorico, pei caratteri che danno la più giusta idea di sostegni solidi, di ornamenti gravi, di brevi proporzioni; nel corintio, per le forme più eleganti, la decorazione più ricca, la proporzione più svelta; nell'*ordine* medio, o jonico, per l'impiego medio di forme, di ornamenti e di proporzioni egualmente lontane dalla semplicità dell'uno e dalla ricchezza dell'altro.

Laonde non dipende dal capriccio di trasportare le proprietà di ciascun ordine, senza scomporre ciò che il solo buon senso ha riunito: perocchè ciascuna di queste tre cose, *forma*, *ornamento* e *proporzione* essendo al giudizio solo degli occhi e dell'istinto il più comune, in una correlazione necessaria colle due altre, sarebbe un contrariare la natura stessa delle cose l'ammettere ciò che vi ha di più ricco su ciò che vi ha di più povero, e viceversa.

Ecco il principio elementare degli *ordini*; lo che per altro non significa che sia e debba essere contro natura il dare all'*ordine* solido un altro capitello che il dorico, od all'*ordine* elegante un capitello diverso dal corintio. Nulla per certo vi si opporrà nella teoria generale, purchè in ciascuno di questi *ordini* il nuovo capitello corrisponda al carattere più semplice nell'uno e più ricco nell'altro. Di fatti, alcune varietà ebbero luogo in questo genere, soprattutto rispetto al corintio, le quali però non ebbero un buon successo, stantechè tali novità non consistevano che in un eccesso, che nulla aggiugneva alla espressione del carattere dato, sia perchè rimanevano indietro, o perchè andavano più oltre del convenevole.

Tale si fu d'ordinario la sorte delle pretese invenzioni, di cui gli autori nulla, a dir vero, inventarono, nè potevano inventare, perchè nulla ritrovasi fuori delle leggi della natura; ed essendo state queste leggi una volta scoperte dal genio dell'arte, nelle tre combinazioni da noi sviluppate, non rimane altra conquista allo spirito d'innovazione che la bizzarria, vale a dire il disordine.

Ma la più sciocca di tutte le pretese è stata quella d'aver creduto d'inventare un *ordine* nuovo per qualche cambiamento di foglie o di simboli nel capitello. Nulla impedisce che all'acanto od al lauro sostituiscasi la foglia di quercia, di giglio, tale o tal altro simbolo; ed una quantità di queste variazioni trovasi pure nelle opere degli antichi. Ma con ciò si avrà fatto, non un nuovo capitello, ma un nuovo ornamento di capitello; meno poi un *ordine* nuovo, perchè l'ordine non dipende da questo, come la proporzione della figura umana o della sua testa non dipende dall'abito o dall'acconciatura.

Avendo già riferite parecchie di queste considerazioni alle parole, sotto cui trovansi descritti i tre *ordini* greci, non allungheremo d'avvantaggio il presente articolo con altre nozioni. Per conformarsi però all'uso de' Dizionarj, che dietro le adottate nomenclature hanno moltiplicato senza ragione alcuna le denominazioni degli *ordini*, ci faremo qui a ripeterne la indicazione:

Ordine attico. Vedi alla parola *attico* ciò che s'intende con questa denominazione.

Ordine composito. Veggasi a questa parola quanto si è detto di una tale varietà all'*ordine corintio*.

Ordine corintio (V. Corintio).

Ordine jonico (V. Jonico).

Ordine toscano (V. alla parola Toscano, ciò che debbasi intendere di quest'ordine, il quale non è che una degenerazione del dorico.

Ordine rustico. Dicesi della colonna il cui fusto è segnato a riparto o a bugne.

* ORDINETTO, diminutivo di ordine, piccolo ordine di architettura. — *bald.*

ORECCHIONE, PENNACCHIO — (Trompe) — Chiamasi in architettura una porzione di vôlta troncata, a sporto, le cui pietre a strapiombo, o come dicesi poste in falso servono d'appoggio ad un corpo di costruzione qualunque, che sembra poggiare sul vuoto.

L'uso degli *orecchioni* fu comunissimo in Francia, in tutti i fabbricati del medio evo, e si è conservato sino al secolo diciassettesimo, in cui il gusto dell'architettura antica, divenuto generale, relegò questa sorta di costruzione nella classe dei capricci, a meno che qualche necessità non ne provocasse l'impiego secondo certe località.

Parve che questa forma di sostegno dovesse essere d'un impiego naturale e frequente, negli antichi castelli, per lo stabilimento dei casotti o delle vedette, le quali, venendo collocate agli angoli dei muri od alle torri dei bastioni, si trovavano come sospese in aria. Le abitazioni particolari parteciparono anch'esse delle usanze de' castelli. L'*orecchione* aveva il vantaggio di procurare all'interno de'locali rotondi a sporto, lo che dava piacere alla vista. Esso presentava un'economia di lavoro e di materiali, poichè dispensava di dare ai locali aggiunti al di fuori degli edificj, ed ai piani superiori tutta l'altezza della costruzione, che la loro posizione avrebbe richiesto, e risparmiava le spese delle fondamenta. Nelle case poste nelle cantonate delle contrade, l'*orecchione* permetteva di stabilirvi un corpo sporgente, il quale sospeso in aria, non toglieva alcuno spazio alla pubblica via. Aggiungi che l'uso di fabbricare i piani sovraposti gli uni sugli altri, nelle case di legno, come se ne vedono ancora in molte città, aveva accostumato a cercare nel vuoto una estensione di locale di cui si aveva bisogno. Ora l'*orecchione* è precisamente in pietra, e nella costruzione per apparecchio, una imitazione della pratica di strapiombo, o sporto, che si usa nei fabbricati di legno.

È più facile il dire ciò che i Greci ed i Romani hanno fatto in architettura e nelle costruzioni, giusta le opere che ancor ci rimangono di questi popoli, di quello che dire ciò che non hanno fatto, veduto il poco che ci rimane, in ogni genere, delle opere loro. Tutta volta io credo, da una parte, esser lecito l'avanzare che non sussiste, negli avanzi dei loro edificj, alcun esempio di *orecchione*, e dall'altra potersi presumere, dallo spirito e dal sistema dell'arte loro di edificare, che non fecero uso di questa specie di sostegno. In fatti, solamente nel medio evo, nelle contrade del Nord, e sotto l'impero del gusto gotico, noi troviamo l'uso degli *orecchioni* infinitamente moltiplicato. La fabbrica gotica tolse, più di quello che si crede, molte pratiche e molti processi alle costruzioni in legno, come si facevano e si fanno anche presentemente nelle regioni settentrionali. Nulla di più naturale e comune, nell'impiego del legno, di far sostenere i corpi sporgenti di cui si ha bisogno, come balconi, tettoje ecc., con puntelli, i quali in vece di passare perpendicolarmente sotto l'oggetto ch'esse sorreggono, si collocano per lo contrario in un piano inclinato all'orlo dell'oggetto in isporto a piedi del muro. Questa pratica non ha cessato ancora di essere comune ne' fabbricati rustici. Questa specie di sostegni *in falso* richiama in piccolo quella delle mensole, dei modiglioni, braccialetti o parpaglioni di lampade. L'*orecchione* ha trovato quivi il proprio modello. L'arte del taglio nella costruzione, si è impadronita di questa imitazione, ed ha cercato il mezzo di darle la massima solidità.

Noi vediamo ancora in Francia, nel secolo decimosesto, gli architetti procacciarsi fama per la loro abilità nel costruire gli *orecchioni*. Filiberto Delorme si acquistò molto grido in questo genere: si cita anche al presente e si ammira a Lione, nella contrada *Juiverie*, la costruzione in pietra di due *orecchioni* li cui profilo indica molta cognizione, e fu sti-

mata per quel tempo un'opera ardita. La loro sporgenza è considerevole riguardo al posto ch'essi occupano. L'uno è a sbieco, sagliente, schiacciato e tondo nel dinanzi (o convesso) ed ha di sporto tre quarti della sua circonferenza. L'altro, all'angolo opposto dello stesso fabbricato, è parimenti convesso, ed il suo strapiombo non è meno sagliente. Ciascuno di questi due *orecchioni* sostiene un gabinetto o corpo sporgente sopra una galleria sospesa, formata di arcate e piedritti ornati d'un ordine jonico, che serve di comunicazione ai due gabinetti. Leggiamo ch'eravi nel Castello d'Anet un *orecchione*, che fu levato dal luogo dove Filiberto Delorme l'aveva costrutto, per servire di gabinetto al re Enrico II, e callocato in un altro sito con molta diligenza, da Gerardo Vyet, architetto del duca di Vendôme. Trovasi citato da D'Aviler, un *orecchione* di cantonata costruito a capo del ponte in pietra sulla Senna a Lione, opera di un architetto per nome Desargues, che diede prova in questa costruzione di molta abilità.

L'uso degli *orecchioni* diminuì notabilmente e progressivamente da duo secoli. Quasi tutti quelli che esistevano, sono già scomparsi o in causa dell'ingrandimento delle città, delle contrade e delle abitazioni, o per la demolizione delle antiche costruzioni; e si durerebbe fatica a citarne alcuno de' nostri tempi, che fosse il risultato del gusto od anche del capriccio. Se ve n'ha alcuno, in recenti costruzioni, conviene attribuirlo a qualche ragione locale. Tale in fatti è quello che fu costruito verso la metà del secolo passato nel coro della chiesa di San Sulpizio, alla quale si vede aggiugnere la cappella rotonda di Nostra Donna, prolungando così il corpo già terminato dell'edificio. È troppo visibile, che per non occupare la via pubblica, l'architetto immaginò di far portar lo sporto esterno della rotonda sopra un *orecchione* concavo a somiglianza di conchiglia.

Si danno diverse denominazioni agli *orecchioni*, secondo la varietà delle forme o del dettaglio di costruzione e di sito che li distinguono. Dicesi quindi

Orecchione angolare — (Trompe dans l'angle) — Quello che occupa un angolo rientrante. Filiberto Delorme ne aveva costrutto uno a Parigi di cui ne ha data la figura nel suo *Trattato d'architettura* (*lib.* IV, c. 2.)

Orecchione di Montpellier — È quello che in un angolo rientrante è costruito in giro rotondo, e differisce dagli altri per avere di altezza il doppio della larghezza della sua circonferenza. Pare che una tale denominazione siagli derivata dai due *orecchioni* costruiti in tal modo nella città di Montpellier.

Orecchione a nicchia — (Trompe en niche) — Orecchione concavo a modo di conchiglia, e non regolato dal suo profilo. Chiamasi anche *orecchione* sferico.

Orecchione in giro rotondo — (Trompe en tour rondo) — Quello la cui pianta sopra una linea retta forma un semicerchio, ed è formato a guisa d'un ventaglio.

Orecchione piatto — (Trompe platte) — Quello che, in un angolo rientrante, forma colla sua pianta un quadrato od un trapezio.

Orecchioni a facce — (Trompe à pans) — Quello che è in un angolo rientrante, e la cui pianta è una parte di poligono.

Orecchione sagliente — (Trompe rampante) — Quello che nasce da una linea inclinata.

ORGANO — (Orgue) — Strumento di musica a vento composto di molti tubi, che si dividono in più giuochi, e che si suona col mezzo di una tastiera. Esso è particolarmente consacrato agli ufficj divini nelle chiese.

L'*organo* non ha alcun rapporto cogli edificj che in ragione dell'impiego che se ne fa, o pel collocamento che la sua forma esterna e decorazione richiedono dall'architetto, quando la così detta *cassa*, invece d'essere portatile è resa immobile ed aderente. Il suo posto più comune in questo caso è al di sopra della porta d'ingresso della chiesa. Se ne fa la composizione di materiali diversi, per lo più in legno, e viene sostenuto da una specie di tribuna sorretta da mensole e talvolta da colonne. Quanto alla decorazione degli *organi* sonosi impiegati molti motivi che la natura irregolare dell'oggetto principale rende spessissimo irregolare ed arbitrarj. Poche regole si possono assegnare su questo proposito. La semplicità pare debba essere preferita.

Organo idraulico. Strumento a cassa che suona col mezzo dell'acqua, e di cui si fa uso ne' giardini e nelle grotte che vi si fanno per ornamento.

ORIENTARE — (Orienter) — Notare sul terreno colla bussola, o sul disegno con una rosa di venti, la disposizione di un fabbricato per rispetto ai punti cardinali dell'orizzonte. Dicesi *orientato* un edificio, quando i quattro lati corrispondono a questi quattro punti, benchè lo si possa dir tale anche quando la facciata principale è volta a levante.

Orientato, adoprasi anche, in un senso più generale, come sinonimo di *esposto*, *situato:* dicesi quindi che una casa è bene o male *orientata*.

ORLO — (Bord) — È in generale ciò che circonda un oggetto.

Orlo di bacino — (Bord de bassin) — È la tavoletta od il profilo di pietre o di marmo, il cordone d'erba o di roccaglie, che posa sul muricciuolo rotondo, quadrato, o a facce, d'un bacino d'acqua.

Chiamasi *orlo* (orle) anche il filetto sotto l'uovolo o cimaza d'un capitello. Quando è al basso o all'alto del fusto di una colonna, è denominato *cinture* (ceinture).

ORNAMENTO — (Ornement) — All'articolo *decorazione* (V. questa parola) abbiamo rimandato il lettore alla voce *ornamento* per tutto ciò che indica questo termine nel linguaggio dell'architettura.

L'*ornamento*, inteso in questo senso, e come lo presenteremo in questo articolo, forma indubitatamente una parte della decorazione; ma perchè appunto ne è una parte, la parola che lo indica non

può essere un vero sinonimo di quello a cui abbiamo dedicato un lungo articolo. La decorazione, come si può in esso vedere, abbraccia secondo l'uso l'idea generale dell'arte di abbellire i monumenti di qualunque specie, in tutte le loro parti, e di abbellirli con ogni sorta di mezzi che sono di pertinenza delle arti del disegno. Si è veduto che se tutte le risorse della pittura formano la maggior parte de'mezzi della decorazione, soprattutto nell'interno degli edificj, la scultura ha particolarmente nella sua parte tutto ciò che riguarda il loro esterno.

Non comprenderemo in quest'articolo ciò che l'arte scultoria sa produrre in colossi, statue e bassirilievi, o nelle piazze, od in nicchie, o ne' frontoni, o nelle composizioni storiche od allegoriche, le quali, applicate ai muri, gareggiano con quelle della pittura. Tutto ciò trovasi compreso in modo particolare nella idea di decorazione.

L'*ornamento*, sotto il rapporto della tecnica sua denominazione comprende quella parte secondaria di abbellimento che abbiamo già fatto conoscere alla voce *arabesco*. In fatti non v'ha alcuno di questi oggetti che la pittura non possa egualmente produrre, perchè nulla in questo genere è al di là de' mezzi della pittura. Perciò dicesi la pittura d'*ornamento*, e si è veduto che il genere dell'arabesco può riprodurre ne'suoi scomparti tutti i dettagli d'*ornamenti*, di cui la scultura dispone per l'abbellimento dei membri architettonici. Tuttavia la parola *ornamento* conviene più particolarmente all'arte, a cui l'architettura è obbligata ricorrere, e quest'arte è la scultura.

Per questo appunto noi qui consideriamo l'*ornamento* sotto questo solo punto di vista, e nell'intimo suo legame colla esecuzione dell'architettura.

L'architettura, come avemmo altrove occasione di dirlo, è in certo qual modo, sotto il rapporto della esecuzione materiale, lo stesso che la scultura. Essa va debitrice al lavoro meccanico dello scalpello delle forme che le danno esistenza. Ma oltre a quello che vi ha di puramente meccanico in ciò che risguarda o il taglio delle pietre, o il lavorio delle altre materie, conviene pur anche riferire all'arte della scultura i lavori più o men difficili, più o men delicati, che riboccano per così dire l'impressione de' segni variati, e divengono il compimento della sua scrittura, rendendola più o meno intelligibile agli occhi ed allo spirito. Queste gradazioni più o meno leggiere son rese sensibili dall'*ornamento* propriamente detto.

Quindi ciascun ordine ha i proprj *ornamenti*, il cui carattere corrisponde a quello delle sue forme. Tutti sanno che l'ordine il quale esprime la forza e la semplicità, il dorico, ammette nelle scanalature delle colonne, ne' contorni de' capitelli, ne' triglifi e nelle metope del fregio, nei mutuli e profili della cornice, alcune parti d'*ornamento* che partecipano del tipo generale e delle proporzioni gravi e severe dell'ordine stesso.

Il jonico, ordine medio per le sue proporzioni, le sue forme ed il genere della sua modanatura, fra il dorico ed il corintio, ammette nelle sue scanalature, nella base, nel capitello, ne' profili delle trabeazioni, maggiori *ornamenti*, fra i più leggieri e variati. Il corintio, per l'impiego più copioso, più diversificato di tutti i dettagli d'*ornamento* sulla sua base, fusto, capitello, e su tutte le parti della sua disposizione, sa stabilire fra le sue proporzioni e le sue forme quell'accordo, che gli dà la proprietà di esprimere le qualità di magnificenza, di ricchezza, di leggerezza ecc. È noto, che coloro, i quali hanno voluto spingere più oltre siffatta espressione non lo fecero, nel preteso ordine *composito*, che straccaricando di dettagli d'*ornamenti* tutti i membri dell'ordine corintio che possono ammetterli, per modo che non vi ha più alcuna parte liscia.

Ognuno conosce, almeno in via generale, i principali *ornamenti*, che la scultura intaglia sui membri architettonici; onde basterà l'accennare, i dentelli, gli uovoli, le goccie d'acqua, i paternostri, le perle, le palmette, i fogliami, i caulicoli, le volute, gli acanti, i cartocci che il gusto dell'architetto distribuisce in diversa foggia a ciascun ordine. Non ci faremo pertanto a descrivere questi dettagli, i cui nomi formano tutti la materia di appositi articoli, a cui rimettiamo i nostri Lettori. Abbiamo soltanto richiamata questa nomenclatura per ben fissare l'idea di ciò che si chiama in particolar modo *ornamento* nella esecuzione dell'architettura.

Non ci tratteremo nemmeno sulla origine o etimologia di ciascuna di questa sorta di caratteri. L'abbiamo già indicata più d'una volta, e ne abbiamo dimostrata la sorgente, ora nelle analogie, che il caso ha somministrate all'artista, delle piante naturali aderenti agli edificj, ora nelle costumanze tolte dalle acconciature femminili, talvolta nell'impiego delle offerte fatte ai luoghi sacri, quando negli usi dell'allegoria, e quando ancora in quell'abitudine di ornare che è un istinto nell'uomo.

Noi ci limiteremo qui a parlare dell'*ornamento*, come di un semplice mezzo posseduto dall'artista per aggiugnere un significato più chiaro a quello del carattere già stabilito in un edificio dal suo stile, dalle sue forme e proporzioni.

Il primo punto da osservarsi sarà quello di una giusta distribuzione. Questo vocabolo contiene prima d'ogni altra cosa l'idea che formar devesi della misura d'*ornamento* che conviene o a ciascun ordine, o negli edificj del medesimo ordine, al carattere che si vuol esprimere; perocchè (come abbiamo veduto all'articolo relativo) ogni ordine è nella scala delle varietà dell'architettura un color principale che può fornire, secondo l'impiego che se ne fa, delle gradazioni e de' toni variati.

Per ciò il dorico, il cui carattere è la forza e la semplicità, potendo per la varietà di proporzione che ammette, manifestare più o meno queste due qua-

lità, l'architetto potrà, secondo l'uno e l'altro caso, distribuire in alcuni membri di quest'ordine una certa quantità di *ornamenti* che lo farà partecipare del carattere jonico. Possiam citare dei capitelli dell'antico dorico greco in cui sono introdotte di tali leggerezze ne'filetti del suo collarino. *Ornamenti* ancor più significativi possono aver luogo negli spazj delle metope, ed alcune palmette sono tagliate negli acroterj del tempio dorico di Minerva in Atene. Notiamo altresì che la proporzione di questo dorico ha qualche cosa di più elegante di quella del maggior numero di edificj dello stesso ordine, considerato secondo l'antico sistema greco. Da che il dorico, allungato dai moderni, ha ricevuto anche degli uovoli nella parte intagliata del suo capitello, e de' profili o filetti nella sua cimasa.

La seconda osservazione rispetto all'impiego degli *ornamenti* è la scelta delle diverse loro specie. E siccome la maggiore o minore loro distribuzione contribuisce alla espressione del grado di semplicità, d'eleganza e ricchezza, il modo di ciascuna specie d'*ornamento* ha altresì la proprietà di prestarsi ad una tale espressione, di rinvigorirla, di renderla sensibile agli occhi ed allo spirito.

Nella quantità degli oggetti che la scultura sa appropriare alle forme ed ai membri dell'architettura; ve n'ha di quelli la cui imitazione produce effetti serj o vivaci, semplici o variati, graziosi o severi; e già, come ben vedesi, ogni ordine, secondo il suo carattere, si è appropriato le forme dei profili più gravi o più leggieri, i motivi degli *ornamenti* più pronunciati o più ondeggianti. Tale modanatura si compone, secondo il genere di questa sorta d'armonia, o di contorni severi, o di fogliami che, sotto lo scalpello, si arrotondano con maggiore o minore flessibilità. Non vi sono festoni o ghirlande che, per la scelta giudiziosa di foglie di quercia, di rosa, di lauro o di cipresso, per esempio, non presenti una od altra idea, non produca un effetto più o meno analogo allo stile del monumento che ne riceve l'applicazione.

L'*ornamento*, considerato in tal modo diviene adunque nell'impiego più o meno moderato che ne fa l'architetto, l'espressione del grado della ricchezza che ogni edificio deve ricevere in virtù del suo carattere, vale a dire dell'uso a cui è destinato. Fra l'uno che esclude ogni idea d'*ornamento* (come sarebbe una prigione) e l'altro che ne acconsente con tutta profusione, come un tempio, un palazzo, un teatro, i gradi possono essere numerosissimi: ora ciascuno di questi gradi dev'essere egualmente marcato dalla scelta del genere d'oggetti che vi divengono il motivo dell'*ornamento*.

Dopo la distribuzione e la scelta degli *ornamenti* indicheremo, come terzo punto d'osservazione, la esecuzione stessa degli oggetti che l'architetto affida allo scalpello dello scultore.

L'*ornamento*, nel senso speciale che gli abbiamo assegnato, si compone particolarmente degli oggetti che si tagliano sulle modanature ed i profili, e che si adattano alle superficie delle principali forme dell'architettura. L'esecuzione di questa sorta d'*ornamenti* è adunque ciò che ne può modificare più efficacemente l'effetto: sono specie di caratteri, di cui la scrittura sa rendere l'impressione più o meno sensibile. Dipende dall'arte che li foggia di dar loro più o meno risalto, di tracciarli con maggiore o minor profondità, di dar loro dei contorni più o meno taglienti, e per conseguenza di staccarli con maggiore o minor vivacità. Ora tutto ciò che pone della differenza tra i loro effetti contribuisce altresì in una misura qualunque, alla espressione del carattere dell'edificio.

Crediamo inutile il far osservare che nella esecuzione dell'*ornamento*, devesi del pari avere in vista la dimensione degli edificj e la distanza in cui trovansi dagli occhi gli oggetti che si vogliono adornare. Vi ha una maniera dolce e leggera di trattare i fogliami, una maniera severa e marcata, una maniera decisa, una maniera finita, perocchè, come l'abbiamo detto sul principio del presente articolo, l'architettura nella sua esecuzione si appropria e le qualità ed i processi della scultura pratica. Quindi deve avvenire dei processi d'esecuzione degli *ornamenti*, rispetto al loro effetto in un edificio, ciò che avviene di quelli che seguonsi nella maniera di trattare le statue secondo la loro proporzione, o secondo la distanza da cui devon essere vedute.

Non avrebbesi tuttavolta che una idea incompleta di ciò che vuolsi comprendere sotto il nome d'*ornamento* nell'applicazione che la scultura ne fa agli edificj, se ci limitassimo ai soli dettagli che ricevono i profili ed i membri delle colonne, o delle parti che costituiscono gli ordini.

Gli edificj non si compongono solamente di colonne e di cornicioni. Le superficie formate dai muri e dagli alzati, secondo tutte le forme che loro dà l'architetto, sono atte a ricevere altresì molti di questi motivi d'*ornamenti*, che ora interrompono l'uniformità degli spazj lisci, ora contribuiscono, coi segni allegorici che vi si frammettono, ad indicare la destinazione dell'edificio.

Quindi si veggono spessissimo delle fascie continuate, ornate d'intrecciature o volute, ricorrere intorno ai muri sì interni, che esterni; altrove certi fogliami, di cui si è già fatto cenno, trovansi composti, secondo il carattere del luogo, o di Vittorie, o di Genj, o di simboli diversi.

Sotto questo rapporto, l'impiego dell'*ornamento* diviene per l'architetto oggetto di composizioni ingegnosissime; perocchè sonovi pochi edificj a cui non si possano dare, coi simboli e gli attributi che corrispondono alla sua destinazione, un valore di significato particolare.

Avendo ristretta in quest'articolo l'idea e la parola d'*ornamento* a ciò che più generalmente s'intende in architettura per imitazione e impiego di

tutti gli oggetti indicati al plurale dalla voce medesima, abbiamo già rimesso il lettore agli articoli separati, in cui ciascuno di questi oggetti è trattato sotto la sua denominazione particolare: non rimane quindi ad indicare che certe maniere di designarla secondo il loro impiego o la loro esecuzione.

Ornamenti ricorrenti — (Ornements courantes) — Diconsi quelli che sono scolpiti sulle parti degli edificj denominate *fregi*, *fascie*, *plinti*, *bacchette* ecc., i quali ricorrendo con maggiore o minore continuità, richieggono la ripetizione dell'oggetto medesimo, come gli uovoli, le intrecciature, i fogliami e simili.

Ornamenti di angolo — (Ornements de coin) — Ornamenti che mettonsi agli angoli degli stipiti, intorno alle porte ed alle finestre, nel giro dei quadri e delle cornici. Questi *ornamenti* si distinguono in semplici ed in doppj.

Ornamenti di rilievo — (Ornements de relief) — Ornamenti tagliati o in rilievo sulle superficie liscie che loro servono di fondo, come i fregi, le fascie, o presi all'incontro dei membri che se ne trovano tagliati; come sono le modanature che ricevono goccie d'acqua, perle, uovoli, conchiglie ecc.

Ornamenti a incavo — (Ornements en creux) — Son quelli che consistono in semplici tratti intagliati, e non presentano che contorni, o che sono, quantunque in rilievo, praticati nello spessore della materia senza sporto, come sono molti geroglifici egiziani.

Ornamenti marini — (Ornements marins) — Si possono così denominare quegli *ornamenti* appropriati a certi edificj idraulici, come grotte, fontane, serbatoj d'acqua ecc. Essi d'ordinario rappresentano quegli oggetti che si riferiscono all'acqua, come conchiglie, pesci, giunchi marini, canne, ghiacci, lapidificazioni ecc.

* ORNATO — Dicesi dal *Baldinucci* lo abbellimento, ed in generale si dice, anche in buona lingua, la scienza degli ornamenti e della loro distribuzione. Lo dimostrano perfino alcuno degli esempj citati dall'Accademia della Crusca. Quindi il pubblico *ornato*, le scuole, gli elementi d'ornato ecc. — MIL.

ORO — (Aurum-Or) — L'*oro*, come metallo sodo, non potrebb'essere compreso nel numero dei materiali, di cui l'architettura abbia potuto far uso, se non sotto il rapporto di doratura (vedi questa parola) nell'insieme e nei particolari degli edificj. Nulla per altro impedisce, ch'esso non sia stato messo in opera in piccoli modelli, nel modo che si è veduto in certi reliquiarj preziosi ed altri oggetti che sono di pertinenza della oreficeria, consacrati nelle chiese.

Non troviamo nella storia antica che una sola eccezione a ciò che abbiamo or ora annunciato.

Possiamo in fatti riguardare come un monumento reale d'architettura la camera sepolcrale che racchiuse il corpo d'Alessandro; e sebbene fosse stata questa eretta sopra un carro che la condusse da Babilonia in Egitto, le sue dimensioni e la sua disposizione erano tali, che scorger ci lasciano in essa una specie di tempietto periptero che senza gareggiare in grandezza cogli edificj ordinarj costrutti in pietra, avrebbe per altro potuto passare per un' *edicola*. La sua lunghezza era di circa 20 piedi, e la sua larghezza di 12. Ora è da credere che tutte queste costruzioni fossero d'*oro* sodo, e non di metallo dorato: non già che per l'espressione *oro sodo* sia d'uopo intendere che tutto fosse massiccio. Certo è che un'armatura era necessaria per dare consistenza a tutto l'insieme, e convien supporre che uno scheletro od un'armatura di ferro sarà stata disposta sul piano fermato al carro, onde offerire un solido appoggio a tutti i membri, a tutte le parti dell'edificio, alle colonne, alla trabeazione, alla curva della vôlta: l'*oro* sodo, di cui si è parlato, avrà fornito il rivestimento di una tale armatura.

Siamo portati a credere che debbasi intendere per *oro* e non per doratura le espressioni di cui si serve Diodoro Siculo nella descrizione di questo monumento, descrizione ch'egli ha compendiata dall'opera che avea pubblicato su tale meraviglia dell'arte Girolamo di Cardia. Sappiamo in fatti come l'*oro* fosse abbondante nell'Asia, come ne fosse allora spedito nella Grecia; ed è probabile che i generali e gli eredi di Alessandro non risparmiassero nulla nel monumento che doveva essere, per tutto il cammino, il catafalco dell'eroe.

Noi rimettiamo il lettore, per l'analisi e la riproduzione di quest'opera, al tomo IV delle *Memorie* della classe di *Storia e letteratura antica dell'Istituto*, ove abbiamo aggiunto ad una discussione circostanziata del testo di Diodoro Siculo un disegno che rappresenta fedelmente l'immagine dell'oggetto descritto dallo storico.

Eccone il testo tradotto:

« Da prima si era preparato e fatto a martello sulla misura del corpo d'Alessandro, un feretro d'*oro* che erasi riempiuto sino alla metà di aromi destinati a spandere un buon odore e a preservare il corpo dalla corruzione.

« Sul feretro venne collocato un cenotafio egualmente d'*oro* che ne abbracciava esattamente tutta la superficie esterna.

« Al di sopra si era disteso un tappeto di porpora magnificamente ricamato in *oro*, intorno al quale eransi difilate le armi del re defunto, affinchè tutto, in questa composizione, servisse a richiamare le di lui gesta.

« Indi si fece avvicinare il carro destinato al trasporto. Erasi eretto su questo carro una camera d'oro a vôlta, la copertura circolare della quale era ornata di scaglie formate di pietre preziose. La sua larghezza era di 8 cubiti, e la sua lunghezza di 12.

« Sotto la copertura (tra il soffitto ed il tetto) tutto lo spazio era occupato (nel dinanzi) da un trono d'*oro* quadrato, ornato di cervi a rilievo, da cui pendevano anelli d'*oro* della grandezza di due palmi;

e a questi anelli erano attaccati festoni formati di fiori d'ogni sorta di colori.

« In alto ricorreva una frangia a traforo con sonagli, per annunziare da lungi l'arrivo del carro.

« Agli angoli della vòlta sorgeva da ogni lato una Vittoria d'*oro* portante un trofeo.

« La vòlta era sostenuta da un peristilio d'*oro*, le colonne del quale avevano capitelli jonici.

« Nell'interno del peristilio (o del colonnato circondante) regnava una reticella d'*oro* i cui fili erano dello spessore d'un dito, e quattro quadri paralelli, pieni di figure. Questi quadri erano eguali ai muri (ornati di frangia o trina d'*oro*).

« Nel primo quadro scorgevasi un carro riccamente lavorato in metallo, su cui era seduto Alessandro con in mano un magnifico scettro. Intorno ad esso marciava la guardia macedone, armata di tutto punto e le falangi perse, dette i *Melofori*. Dinanzi erano gli Opliti.

« Il secondo quadro componevasi di elefanti, armati, coi loro Indiani dinanzi ed i Macedoni di dietro coperti dell'ordinaria armatura.

« Erasi figurato nel terzo quadro dei corpi di cavalleria che imitavano le manovre e le evoluzioni di un combattimento.

« Il quarto ed ultimo quadro rappresentava dei vascelli in ordine di battaglia.

« All'*esodo* della camera (o sotto il vestibolo nel dinanzi) eranvi dei leoni d'*oro* posti in atto di riguardare chi entrava.

« Dal mezzo d'ogni colonna sorgeva un fogliame d'acanto d'*oro*, che andava sino al capitello.

« Superiormente al fusto, ed in mezzo al comignolo si estendeva all'aria un tappeto di porpora sul quale posava una corona d'olivo di grandissima dimensione. Essa era d'*oro*, e quando i raggi del sole la colpivano superiormente, lo splendore ne veniva ripercosso in modo che da lungi produceva l'effetto dei lampi.

« Il treno del carro, su cui riposava questo apparato, aveva due sale intorno alle quali giravano quattro ruote alla persiana, i cui raggi e quarti erano dorati: le fascie sole erano di ferro. Teste di leone d'*oro*, le cui gole mordevano un ferro di lancia, facevano l'ornamento dei mozzi.

« Nel mezzo della lunghezza del carro e nel punto centrale della camera era adattato, con bell'arte, un perno su cui l'edificio, tenuto in equilibrio, conservava il suo livello, e trovavasi altresì assicurato dalle scosse e preservato dall'inconveniente della ineguaglianza del terreno.

« V'erano quattro timoni, a ciascuno de'quali era attaccata una doppia coppia di gioghi, quattro muli ad ogni giogo. Il numero dei muli ascendeva a sessantaquattro. Erano stati prescelti i più forti ed i più alti. Ciascuno di essi aveva sulla testa una corona dorata, dei campanini d'*oro* ai due lati della mascella, ed intorno al collo dei collari di pietre preziose. »

Questa descrizione, a cui non aggiugneremo alcuna delle spiegazioni che allungherebbero di troppo il presente articolo, venne da noi riportata nel *Dizionario d'architettura*, come quella che presenta l'idea d'uno de'monumenti più ricchi dell'arte, e nel tempo stesso un'opera singolarissima di meccanica. Ed abbiamo creduto conveniente il serbarla all'articolo *oro*, come un esempio dell'impiego maraviglioso che siasi mai fatto di questo metallo prezioso in alcun altro lavoro, e adattato nel tempo stesso ad un oggetto che fu veramente un'opera architettonica.

Porremo fine all'articolo, aggiugnendo che se l'*oro* fu un tempo impiegato con profusione soprattutto nella scultura e nei colossi d'*oro* e d'avorio (V. l'articolo Avorio) fu solo come applicato, o al bronzo od alla pietra ed allo stucco, che lo vediamo figurare nei monumenti dell'architettura propriamente detta. Ma tutti questi impieghi non fanno suppor altro che l'applicazione dell'*oro* in foglie, cioè la doratura, alla quale rimettiamo i nostri lettori. (V. Doratura).

OROLOGIO — (Horloge) — Macchina che serve a dividere il tempo e ad indicarne le divisioni.

All'articolo *Quadrante*, faremo conoscere i mezzi, di cui facevano uso i più antichi popoli per conoscere, con uno stilo e coll'ombra che produce il sole, le divisioni del giorno chiamate *ore*. Ma questi mezzi non potevano servire che durante il giorno. Si fece quindi sentire il bisogno di una cognizione più generale delle divisioni del tempo, e si comprese la imperfezione de'quadranti solari.

Platone si era già procurata una misura del tempo per la notte, con una ingegnosa disposizione di clessidre. A poco a poco si rinvenne nelle macchine idrauliche un'applicazione più comoda e più estesa all'arte dei quadranti. Ateneo, famoso meccanico che viveva al tempo di Archimede, aveva, per quanto può dedursi da un epigramma greco d'Antifile, innalzato un quadrante pubblico in cui un meccanismo particolare suppliva nella divisione del tempo alla indicazione del sole, ed in cui le ore sì del giorno che della notte erano annunziate per mezzo di un rimbombo. Sembra per altro che molto tempo prima la meccanica avesse trovato il modo di non aver bisogno del sole negli *orologi* pubblici.

Tale si fu l'effetto prodotto dal monumento d'Andronico in Atene, detto volgarmente la Torre dei venti. Varrone le dà il nome di *Orologio*. L'edificio, di cui si tratta (V. Atene e Andronico) serviva e di banderuola e di quadrante solare. Ma Stuart vi ha scoperto un altro impiego, indicato dai canali scavati sotto il pavimento di marmo della sala ottagona, nell'interno del monumento, come anche dall'aggiunta di un'altra torre circolare più piccola, applicata, dalla parte del sud, al muro della torre ottagona, e comunicante a quest'ultima per mezzo di una piccola apertura. Egli ha pertanto proposto, per ispiegare questi dettagli, una conghiettura, che può benissimo essere adottata. Secondo lui, questi canali sotterranei dove-

vano contenere un meccanismo idraulico mediante il quale un rumore o un suono qualunque risultante o dall'azione di una corrente d'aria, o dalla caduta di qualche corpo sonoro, doveva annunziare le ore, che per altro non si vedevano indicate nell'esterno dell'edificio, perocchè l'insieme di esso non lascia scorgere alcun luogo per un quadrante meccanico.

Troviamo che una invenzione quasi consimile ebbe luogo in Roma in un tempio, 160 anni circa avanti l'era volgare.

Poco dopo Ctesibio d'Alessandria perfezionò queste invenzioni idrauliche, e le fece servire a far girare un ago che indicava le divisioni del giorno. Alla utilità si volle in seguito accoppiare il diletto: quindi le ore furono annunziate da suoni musicali: si posero in movimento degli automi, che fecero l'ufficio dell'incaricato pubblico o dello schiavo che, nelle pubbliche piazze e ne' palagi de' grandi, gridava le ore o le indicava col suono di una trombetta.

Dopo quest'epoca, *orologi* a meccanismo furono collocati ne' punti più frequentati delle città. Se ne videro ne' tempj, ne' teatri, nelle terme. Luciano ha descritto quello che l'architetto Ippia aveva costrutto per un bagno. La stella del mattino girando nell'interno della vòlta d'una sala rotonda dei giardini di Varrone, mostrava le ore del giorno, e la stella della sera le ore della notte. Si aggiunsero le campane agli *orologi*.

Sembra inoltre che gli antichi avessero costrutto degli *orologi*, per l'interno degli appartamenti, equivalenti alle nostre pendole. Trimalcione ne aveva uno nella sala da pranzo. Questo tempietto delle Muse fatto di perle, del quale Plinio fa menzione, e che portava un *orologio* nel suo frontone, non sembra che differisse molto dalle nostre grandi e ricche pendole. (*Museum ex margaritis, in cujus fastigio horologium erat*. Plin. lib. XXXVII, c. 2.) Ma convien credere che il segreto motore del meccanismo di questi *orologi* fosse un serbatojo d'acqua. E ciò si conghiettura dal nome di *clepsydrarius automatorius*, o fabbricatore d'automi per *orologi* d'acqua, che trovasi dato ad un artefice di questo genere in una inscrizione latina.

L'uso degli *orologi* era divenuto così comune che non poteva cadere in oblio ne'secoli della decadenza delle arti. Pare anzi che in que' tempi siasi immaginato di sostituire nuovi mezzi a quelli della idraulica: almeno non si disputa più intorno a questi ultimi presso gli scrittori del periodo di cui parliamo. I pesi e le ruote, di cui si era cominciato a far uso in queste macchine avevano insegnato ad abbandonare l'azione dell'acqua.

Quando si consulti lo storia di que' tempi, troverassi che di *orologi* venne fatta richiesta nel sesto secolo da un re franco della prima stirpe. Nell'ottavo, il pontefice Paolo I, fece il regalo di un *orologio* a Pipino. Nel secolo seguente un califfo (Aaroun al Raschid) fece un dono consimile a Carlo Magno. Verso questo tempo, e sotto l'imperatore Teofilo, gli storici bizantini fanno menzione di un *orologio* in cui le ore erano annunciate dal canto di uccelli automati.

Da un passo di Dante possiamo conchiudere, che nel secolo decimoterzo, in Firenze, un *orologio* pubblico, costruì sopra una torre nell'antico circuito di questa città indicava le ore nel secolo decimoquarto. Giacomo de' Dondi ne costrusse uno in Padova, che parve così meraviglioso, che il nome di *Orologio* divenne il soprannome del matematico inventore; e nome patronimico delle due nobili famiglie di questa città. Un monaco faceva *orologi* in Inghilterra, ed un tedesco in Francia sotto Carlo V. Sotto lo stesso regno Giovanni Gouverne, faceva vedere col suo *orologio* di Montargis, che la Francia non aveva più bisogno di meccanici stranieri.

Il servigio del culto tendeva a diffondere vie più l'uso degli *orologi* pubblici; e ne collocava sui campanili delle chiese, ed in altri edificj. Essi erano sormontati da una lanterna in cui erano sospese delle campane e spesso un cariglione.

Sotto il rapporto della decorazione e dell'ornato, il più antico *orologio* che possa citarsi è quello che fu eseguito sulla piazza di San Marco in Venezia presso le Procurative vecchie, l'anno 1496, sotto il doge Barbarigo, secondo il disegno di Paolo Rinaldi e di Carlo suo figlio. Esso era ornato di parecchie statue. Automi di bronzo, fra cui se ne distinguono due, detti i Mori, indicano le ore battendo sopra una campana a colpi di martello.

Verso la metà del sestodecimo secolo, Enrico II fece costruire l'*orologio* di Anet. Vi si vedeva una muta di cani che sembravano inseguire, abbajando, un cervo il quale, con un piede, segnava le ore.

L'*orologio* di Lione, fatto nel 1598 di Nicolò Lippio di Bâle, ristaurato ed accresciuto nel 1660 da Guglielmo Nourisson, esperto oriuolajo di Lione, è riguardato come il più bello di Francia.

Per molto tempo si fece consistere il pregio esterno degli *orologi* pubblici in giuochi di meccanica. Ma dopo i progressi della scienza ed i perfezionamenti dell'arte dell'oriuolajo, e dopo la straordinaria quantità degli *orologi*, non si è fatto più verun conto di questi accessorj puerili. Si mise il pregio di un *orologio* nella perfezione interna delle sue ruote, e bastò l'apparenza del quadrante in quelli de' pubblici monumenti.

Quindi soltanto all'abbellimento di questa parte doveva l'architettura e la scultura applicare i loro mezzi decorativi; lo che fanno esse coll'impiego di figure allegoriche o di emblemi che adornano la cornice che contiene il quadrante dell'orologio.

ORTOGRAFIA — (Orthographie) — Parola greca, divenuta latina, poi francese ed italiana, la quale, nel linguaggio dell'arte, vale ad indicare *elevazione geometrica*. Essa equivale a *disegno, retto*. Vitruvio le contrappone la voce *scenografia*, che vuol dire elevazione in prospettiva.

ORTHOSTATA — Vocabolo greco adoperato da Vitruvio, presso il quale significa, nel senso naturale, *chi si tiene diritto* o *in piedi*. L'architetto romano dà questo nome, nella costruzione de' muri formati di riempitura, alla superficie esterna dirizzata a piombo, o a catene di muraglie. Può anche dirsi d'un piedritto.

OSPITALE — (Hopital) — L'uso ha dato specialmente il nome di *ospitale* a quegli stabilimenti in cui vengono curati gli ammalati poveri, e quello di *ospizio* (V. questa parola) agli altri dove la carità, o pubblica, o privata, offre asilo alle persone che la indigenza o le infermità hanno privato di quanto è necessario al sostentamento od ai comodi della vita.

Del resto *ospitale* ed *ospizio* derivano dalla stessa parola latina *hospitium*.

Quantunque il vocabolo *ospitale*, tradotto dal latino *hospitalitas*, abbia formato le due parole di cui abbiamo indicata l'origine, sembra che gli antichi conoscessero ben poco l'applicazione che i moderni ne hanno fatto ai due generi di stabilimenti, che formano l'oggetto del presente articolo, e di quello di *ospizio* che verrà in appresso. L'idea dell'ospitalità, presso gli antichi, non applicavasi che al ricovero degli stranieri e di quelli con cui avevasi qualche legame di reciproca benevolenza. Gli antiquarj convengono che i Greci ignoravano persino il nome che corrisponderebbe a ciò che noi diciamo *ospitale degli ammalati*; ed affermano che la voce *nosocomium* non trovasi presso alcun autore greco, e che San Girolamo ed Isidoro sono i primi a farne uso.

Non è difficile lo spiegare come l'uso degli *ospitali* dovette aver principio o propagarsi col cristianesimo, il quale inspirando minor disprezzo per la povertà, e facendo della carità la prima via delle virtù, inducesse gli uomini a vedere ne' patimenti de'loro simili dei mali da alleviare. Ma la ragione più verisimile del bisogno de'soccorsi pubblici che somministrarono in quei tempi gli *ospitali*, ci sembra essere stata l'abolizione graduale degli schiavi. Formando questi la classe laboriosa della società erano perciò a tutto carico dei loro padroni. Questa classe divenuta libera ebbe bisogno, nelle sue infermità e strettezze, de'pubblici soccorsi. Di qui sorsero gli *ospitali* e gli *ospizj*.

Secondo noi non può sostenersi con molta asseveranza, che i Greci ed i Romani non avessero nulla di somigliante ad un *ospitale* per gli ammalati. Si potrebbe, senza molta inverisimiglianza, dare questa denominazione all'edificio che l'imperatore Antonino aveva fatto costruire vicino al tempio di Esculapio in Epidauro (Pausania *lib.* II, *c.* 27.) per accogliervi gli ammalati e le donne partorienti. In fatti, dice Pausania, i custodi del tempio vedevano con pena che le donne non avessero alcun ricovero nei loro parti, e che gli ammalati morissero a cielo scoperto. L'edificio innalzato da Antonino ebbe dunque per oggetto di raccogliere le donne partorienti, ed i moribondi.

Il tempio di Esculapio in Roma, nell'isola del Tevere od almeno i fabbricati che vi erano uniti, formavano probabilmente una specie di *ospitale*; almeno da un decreto dell'imperatore Claudio, il quale voleva che gli schiavi ammalati e abbandonati dai loro padroni nell'isola di Esculapio fossero dichiarati liberi dopo la loro guarigione, sembra potersi dedurre che fossevi in quell'isola un fabbricato ad essi destinato.

Ma noi troviamo gli *ospitali* già eretti in gran numero in Costantinopoli, e dagli storici bizantini vengono indicati con denominazioni che potrebbero convenire a quasi tutti gli stabilimenti di carità pubblica che presentano le nazioni moderne.

L'*ospitale*, sotto il nome di Hôtel-Dieu, fece parte quasi sempre delle primitive fondazioni religiose, e fu per lo più edificato a lato della chiesa Cattedrale. Le città ingrandendosi e popolandosi sempre più, hanno richiamata l'attenzione del governo sulla situazione e disposizione tanto interna che esterna degli *ospitali*.

Questi stabilimenti sono divenuti grandiosi e ragguardevoli edificj nella maggior parte delle città e soprattutto in Italia.

Tra i rinomati edificj di questo genere merita di essere notato quello di Milano: la sua architettura offre dettagli singolari di ornati eseguiti in terra cotta. Costrutto in diverse epoche, questo monumento non è stato interamente compiuto. Devesi però menzionare con lode la gran corte circondata da portici a due piani, che formano un doppio ordine di gallerie ad arcate le une al di sopra delle altre, e una sala disposta a croce, che presenta il più bell'aspetto e la distribuzione più comoda alla comunicazione richiesta dal servigio.

Questa disposizione è stata seguita in alcuni *ospitali* di parecchie altre città, per esempio a Genova ed a Parigi.

A Genova, l'*ospitale* detto l'*Albergo dei poveri*, è uno de' più ragguardevoli fabbricati di questa città. La facciata di esso non offre nulla di considerevole all'architetto. Il suo stile è un po'pesante e monotono. È composta di cinque piani, ciascuno de' quali è distribuito in parecchie grandi sale. Una iscrizione indica quai lavori dispendiosi si dovettero intraprendere per fondare l'edificio in un sito ineguale e attraversato da'torrenti.

La pianta dell'*ospitale* San Luigi a Parigi è notevole per la sua semplicità e per la cura che si ebbe di lasciare un grande spazio per la circolazione dell'aria nei fabbricati destinati alla cura delle malattie contagiose.

L'*ospitale* di Plymouth in Inghilterra, fabbricato nel 1756, presenta gli stessi vantaggi sotto un'altra forma ed in una pianta meno vasta. La sua disposizione è convenevole ad una città di mezzana grandezza.

Fra questi, e forse primo tra i più importanti

stabilimenti di questo genere, ma che, secondo la distinzione da noi fattane, appartiene più particolarmente alla classe degli *ospizj*, meriterebbe di esser posto quello degl'Invalidi di marina a Greenwich, vicino a Londra (V. Ospizio).

Ospitale — (Hôtel-Dieu) — L'*ospitale* di Parigi, detto *Hôtel-Dieu*, è destinato ai poveri malati. La fondazione di esso è dovuta, secondo la tradizione, a San Landry. I principali benefattori furono San Luigi ed Enrico IV. La massa de' fabbricati attuali è il risultato progressivo delle addizioni fatte ne'secoli successivi. Nel 1625 gli amministratori di quest'*ospitale* ottennero il permesso di far costruire sul braccio del fiume che bagna le sue mura un ponte di pietra per ingrandirlo d'un'altra sala. Due incendj sopravvenuti l'uno nel 1737, l'altro nel 1772, diedero luogo a riparazioni e miglioramenti considerevoli. Ma la popolazione sempre crescente della capitale avendolo reso insufficiente, esso non è più che uno dei grandi ospitali di Parigi. Convien però confessare che, non ostanti alcune aggiunte moderne, come il portico a colonnato dorico che mette alla piazza Notre-Dame, l'edificio, sotto il rapporto della sua architettura, non merita una particolare descrizione.

Quello della città di Lione è opera di Soufflot, ed è riguardato come un modello di siffatti monumenti. Se ne loda la disposizione che è semplice e comoda. Senza perdere il minimo spazio, l'architetto seppe renderne facili gli accessi e le comunicazioni. L'edificio si distingue per una cupola di grande estensione, la quale contribuisce all'abbellimento della città.

OSPIZIO — (Hospice) — All'articolo *ospitale*, di cui il vocabolo *hospice* è sinonimo in francese, abbiamo data la comune loro etimologia, ed abbiamo fatto conoscere, come indicata dall'uso, la differenza che vi ha fra queste due parole.

Abbiamo anche asserito che l'antichità non ebbe, a quanto sembra, verun *ospitale* nel significato che gli viene da noi attribuito; ma l'*ospizio* (*hospitium*) luogo in cui si esercitavano gli uffícj della ospitalità verso i forestieri (*hospites*) era conosciuto dagli antichi. A' tempi di Costantino, davasi a questo luogo la denominazione di *xenodochium* (voce greca ξενοδοχιον) composta di due voci che ne indicano la destinazione. L'ospitalità, tanto praticata dai popoli antichi, e della quale sono a lodarsi gli effetti, era ristretta più che non si pensa attese le scarse comunicazioni fra le diverse regioni, massime se vogliasi paragonare un tale stato di cose con quello che esiste al presente in Europa fra tutti i popoli e tutte le parti di un medesimo stato. Essendo allora pochi i viaggiatori, non erasi pensato a stabilire lungo tutte le strade ed in tutte le città molti alberghi, in cui a'dì nostri i viaggiatori sono ricevuti e trattati a loro spese. In quei tempi alloggiavasi in casa di qualche amico, o presso le persone colle quali avevasi alcuna relazione. Questa usanza aveva stabilito fra gli uomini un legame particolare, la così detta *ospitalità*.

Le famiglie ricche avevano nelle loro case un corpo di fabbricato per gli ospiti e forestieri. Questo locale, vero ospizio, era situato ai due lati dell'*andronite* o appartamento del padrone.

Le città avevano edificj pubblici destinati al medesimo uso. I Romani sorpassarono in questo gli altri popoli. Non solo innalzarono, come avevano fatto i Greci, appositi edificj pei forestieri, ma fecero disporre nei teatri dei posti separati, detti *hospitalia*, a comodo di essi (V. Montfaucon, *Antiq. expl.* tom. III, p. 11, pag, 235, 244, 249).

La pratica della *ospitalità*, come era osservata dai Greci e dai Romani, si è conservata nell'Oriente, sotto la forma di que'grandi fabbricati denominati *Caravanserragli*.

Nella Cristianità vi era e vi è ancora una quantità di conventi in cui viene esercitata l'ospitalità; e contengono ampj locali destinati ai poveri ed anche ai viaggiatori: sono questi da ritenersi come *ospizj*.

Ma nella massima parte de'paesi moderni si dà il nome di *ospizio* agli stabilimenti di pubblica carità, i quali, col mezzo de'fondi di cui sono dotati, accolgono gli esposti, gli orfani, e i vecchi d'ambo i sessi. In Parigi v'ha l'*ospizio dei ciechi*, l'*ospizio dei trovatelli*.

L'architettura di questi edificj dev'essere conforme a quella degli ospitali: ma la loro disposizione interna vuol essere sottomessa alle varietà richieste dalla diversità del loro uso. Sono necessarj vasti dormitorj, corti spaziose, ampie sale di riunione, piantagioni e giardini.

Ospizio degl'invalidi — (Hôtel des invalides) — Edificio destinato in Parigi al ricovero dei militari resi inabili per età o per ferite al servizio ed al mestiere delle armi.

Fra tutti i monumenti dovuti alla magnificenza di Luigi XIV, l'*ospizio* degli *Invalidi* è quello che ha di più illustrato il suo regno: esso fu intrapreso nel 1661 sul disegno di Liberale Bruant (V. Bruant), il quale fu l'architetto di tutto questo corpo di fabbricato, meno la cupola o la nuova chiesa aggiunta all'antica da Giulio Arduino Mansart (V. Mansart).

L'insieme dell'*ospizio degl'invalidi* comprende 14 jugeri di terreno: la facciata principale del fabbricato che guarda la piazza d'armi dal lato del fiume ha 101 tesa di lunghezza: nel mezzo vi ha una grande arcata in cui trovasi l'ingresso principale che conduce alle gallerie coperte di cui è attorniato il cortile. Questo cortile ha 53 tese sopra 32, non compresa la larghezza delle gallerie: queste si congiungono con altri corritoj i quali conducono ne'cortili laterali alla chiesa, i quali mettono a una vasta piazza di fronte alla facciata principale della cupola.

Le fughe di stanze che si osservano in tutta la pianta dell'edificio, la simmetria di tutti i corpi di fabbricato, la distribuzione de' cortili, le diverse uscite, fanno di tutto questo insieme un corpo dei più regolari; merito che in questo caso è forse im-

portantissimo, qualora si pensi che, in uno stabilimento di tal genere, le comunicazioni non sono mai troppo facili e semplici per la quantità degl' infermi che si trovano in detto luogo.

Ai due lati della corte principale sono praticati quattro cortili, due da un lato e due dall' altro, e separati da due ale di fabbricati semplici; al pianterreno di essi sono collocate le cucine, ed i refettorj per gli officiali. Questi cortili sono separati dalla gran corte da quattro grandi refettorj pei soldati, ciascuno di 25 tese di lunghezza sopra 27 piedi di larghezza. Di contro a questi refettorj sonovi simmetricamente disposte altre ale di fabbricati, nelle quali sono distribuite a pianterreno delle stanze pei soldati resi inabili dalle loro infermità a salire ai piani superiori. Tutti i fabbricati, da noi riferiti, hanno quattro piani di elevazione, compreso il soffitto.

In generale, eccettuati i portici della corte principale, l' insieme ed i dettagli sì dell' interno che dell' esterno di tutta questa mole, come abbiamo notato all'articolo *Bruant*, offrono poche parti le quali possano fissare l' attenzione ed essere ammirate da un intelligente.

Conviene però eccettuarne la chiesa: essa ha 50 tese di lunghezza sopra 11 di larghezza, compresevi le parti laterali: la sua altezza sotto la chiave è di 11 tese e 3 piedi. La navata è decorata da un grand'ordine di pilastri corintj divisi da arcate, al di sopra delle quali regnano delle travate formate da piccoli archi schiacciati, formanti delle tribune in tutta l'estensione della navata. Un grande cornicione corona l'ordine corintio, e al disopra regna un piedestallo continuato che riceve i peducci delle vòlte. A piombo di ciascun pilastro è un arco doppio rivestito di tavole saglienti; fra questi archi doppj sonovi delle invetriate a tutto sesto che corrispondono perpendicolarmente a ciascuna colonna, e formano lunette nella vòlta: vi ha in questo insieme un giusto accordo ed un carattere d' eleganza nella sua esecuzione; pregevole è l'apparecchio, la scelta de' materiali e la precisione con cui sono stati posti in opera: tutto insomma concorre a rendere il monumento degno di essere annoverato fra le opere ragguardevoli del regno di Luigi XIV.

Ospizio degli invalidi di marina in Greenwich. È questo senza dubbio uno de' begli edifizj che sienvi in Inghilterra ed altrove. Esso fu cominciato da Inigo Jones, e continuato da Webb, e doveva servire di palazzo reale. Guglielmo III lo destinò in seguito ad ospizio per gl' invalidi di marina. Si vede quindi la ragione, per cui nessuno stabilimento di questo genere ha potuto accoppiare alla grandiosità ed alla bellezza della situazione una eguale magnificenza di costruzione e di architettura.

Il Milizia trova da censurare in questo monumento la improprietà del carattere: ma egli doveva considerare che un tale difetto non può essere imputato all' architetto, il quale non poteva prevedere un tale cambiamento di destinazione.

Questo difetto, che solo può essere riscontrato dalle persone intelligenti che badano alle convenienze d'ogni monumento, trovasi compensato dalle belle distribuzioni, dalle disposizioni comode, e soprattutto dalla bellezza della situazione e da molti altri vantaggi (V. Inigo Jones).

* OSSAMI — Diconsi da Leon Battista Alberti le cantonate, pilastrate o colonnate, o altre cose che si pongono per reggere le travature, e gli archi delle vòlte. — *MIL.*

OSSERVATORIO — (Observatoire) — Edifizio costrutto per lo più a foggia di torre sopra un terreno elevato per quanto la località lo permetta, il quale termina a terrazzo, e serve per le osservazioni astronomiche ed altre fisiche esperienze.

Il più grande e magnifico *osservatorio* che meriti di essere citato, come un monumento d'architettura, è quello di Parigi, stato innalzato da Claudio Perrault alla estremità del sobborgo San Giacomo ed in capo alla contrada d' *Enfer*. Questo edifizio ragguardevole sotto molti rapporti, ma situato ad una delle estremità meno frequentate della città, era pressochè ignorato dal maggior numero degli abitanti, o almeno non lo conoscevano che di nome. L'apertura di una grande e bella via, tracciata sul terreno che separa questo edifizio dal palazzo del Lussemburgo, ha, da alcuni anni, prodotto un' apertura che lo mette in vista; e formando di questo *osservatorio* una delle prospettive del giardino, l' ha, si può dire, ravvicinato alla città, offrendo al pubblico l' occasione di vederlo ogni giorno.

L' edifizio dell' *osservatorio* è, insieme colla colonnata del Louvre, il monumento su cui Claudio Perrault ha stabilita la sua riputazione. Ne tratteremo all'articolo di questo celebre architetto sotto il rapporto del gusto, dello stile e del carattere. Ci limiteremo qui a compendiarne la descrizione che ne ha fatta Blondel nel tomo II dell' *architettura francese*. La forma di questo edifizio è un rettangolo di circa 16 tese sopra 14, fiancheggiato da due torri pentagone dalla parte di mezzogiorno. Alla parte opposta (al nord) e nel mezzo di questa facciata è un padiglione esternamente quadrato, che dà accesso, al piano terreno, in un vestibolo a padiglione, la cui vòlta è forata. Il primo piano si compone di varj locali, i quali hanno tutti la loro destinazione scientifica. In origine lo spazio ottagono di una delle due torri era senza vòlta; formava una specie di pozzo destinato a misurare la quantità d' acqua che cade annualmente. Questo spazio venne in seguito coperto di vòlta a costole; e la comunicazione stabilita mediante le costole di questa vòlta fa sì che due persone, parlando sotto voce l' una da un lato l'altra dall' altro, s' intendano fra loro, mentre quelli che sono nel mezzo non intendono nulla. Questa stanza è denominata il *gabinetto dei secreti*. Quella di mezzo è detto *meridiana*, perchè quivi Cassini ha tracciata la linea meridiana, che attraversa l'asse dell'edifizio. Vi si è praticata una piccola aper-

tura circolare, fatta per osservare i gradi di accelerazione della caduta de' corpi. Quest' apertura passa egualmente per tutti i soffitti de' piani dai sotterranei fino alla terrazza superiore, che cuopre tutto l'edifizio.

Fa d' uopo osservare che nella costruzione di questo *osservatorio* non venne impiegato nè ferro, nè legno: tutti i locali sono a vòlta della maggiore solidità, e l' apparecchio di ciascuno può ritenersi un capolavoro dell' arte del taglio.

Precipuo oggetto di un simile edifizio essendo la solidità, l'architetto ne ha fatto consistere la bellezza nella semplicità delle forme, nella giustezza dell'apparecchio, nella regolarità delle masse; egli ha compreso che il luogo delle osservazioni dovendo essere al primo piano, erano necessarie ampie aperture, e finestre molto alte; ed è per questo che ha innalzato questo piano sopra una specie di basamento, la cui particolare destinazione non richiedeva che finestre di una mezzana altezza. Le finestre delle facciate sono a tutto sesto, e senza ornamenti.

OSTERIA — (Hotellerie) — I Francesi danno particolarmente il nome di *hotelleries* agli alberghi che trovansi lungo le vie: è d'ordinario un ampio fabbricato, composto di stanze o appartamenti separati, di corti, di scuderie, e di tutto quanto è necessario ai bisogni de'viaggiatori o delle persone che vi debbono fare per alcun tempo soggiorno.

OTTAGONO — (Octogone) — Figura di otto lati ed otto angoli.

OTTICA — (Optique) — Scienza fisico-matematica, la quale insegna in qual maniera si forma la visione nell'occhio. I principj di questa scienza sono la base del disegno e della pittura; e sono del pari utili all' architetto.

Le regole dell'*ottica*, (dice Perrault *Ordine delle colonne*) applicate all' architettura tendono a rimediare agli errori de' sensi. Come le immagini delle cose, nel nostro occhio, sono più piccole e meno distinte quando gli oggetti sono lontani, che quando sono vicini, e che le vedute diritte fanno parere gli oggetti altramente che quando sono obblique, si è immaginato che bisognava supplire a questo come ad un difetto, cui l'arte deve rimediare. Di qui nacquero certi sistemi tendenti a cambiare le proporzioni e la situazione degli oggetti de' membri dell' architettura e de'loro accessorj; riportandosi anche all' autorità di Vitruvio. Perrault ha dimostrato che tutta questa teoria era falsa, perchè lo spirito ha la proprietà di raddrizzare il modo di vedere le cose, e sa ridurle nel loro stato naturale. Noi abbiamo reso conto di tutta questa critica alla parola *Cambiamento di proporzione*.

OTTOSTILO — (Octostyle) — Dicesi dell' ordine d'una facciata di edificio o di tempio che ha otto colonne di prospetto.

Tale si è il tempio di Minerva in Atene, e quello del Panteon di Agrippa in Roma. Gli ordini del diptero e pseudiptero presso gli antichi erano *ottostili*.

OTRICOLI — (Otriculum) — Piccola città dello stato ecclesiastico, la quale ha conservato molti avanzi d' antichità. Il pontefice Pio VI vi fece cominciare gli scavi nel 1775.

Questa città era ornata di tempj, di terme, di serbatoi d' acqua, di piazze circondate da portici, d'un teatro, d' un anfiteatro ecc.

Le terme, che vi si osservano ancora, sono costrutte in mattoni. Un *atrium* a vòlta conduce ad un'ampia sala ottagona di 53 palmi di diametro, il cui pavimento era un bel mosaico formato di pietre naturali di varj colori, e diviso da scompartimenti ornati di meandri, con festoni, a frutti o a fiori, di maschere, di vasi. I grandi scompartimenti sono pieni di figure al naturale, rappresentanti divinità con mostri marini, che sembrano scherzare nell'acqua. Altri scompartimenti sono occupati da composizioni di combattimenti di Centauri. Nel mezzo v' ha un soggetto circondato da meandri e fogliami.

Pio VI ordinò a Giuseppe Panini di far levare questo bel mosaico, che fu poi trasportato a Roma per essere ristaurato e collocato nella rotonda ch'era stata costruita nel museo del Vaticano, in cui ora si vede. I mosaici delle nicchie della sala delle Terme, di cui abbiamo parlato, furono trasportati a Roma, del pari che diversi frammenti di statue.

Dopo la sala ottagona delle terme di *Otricoli*, eravene un'altra, la quale serviva pei bagni. Le pareti erano rivestite di marmi attaccati da ramponi di bronzo. Lì presso eravi una gran corte con porticato, e con sedili ai quattro lati, ed un pavimento di mosaico in marmo bianco e nero, rappresentante Ulisse attaccato all'albero del vascello, le sirene ed alcuni mostri marini. Questi mosaici sono al presente nella sala rotonda del suddetto museo, intorno al mosaico di sopra menzionato.

Vicino alle terme trovasi un edificio chiuso da muri e isolato in mezzo a giardini. Nel centro eravi in mosaico una testa di Medusa: negli angoli scorgevansi quattro teste rappresentanti i quattro venti principali, coi loro nomi, *Borea*, *Euro*, *Zefiro*, *Oriente*. La testa di Medusa è quella che venne collocata nel centro del mosaico del museo.

Nella parte più elevata di *Otricoli* si veggono gli avanzi del *foro*. Sostenuto da muri e da vòlte sotterranee, era nel suo interno circondato da quattro portici, coperti da un tetto sostenuto da colonne, con capitelli jonici di travertino. Il pavimento di questi portici era in mosaico bianco e nero; il suolo della corte in breccia.

Presso le terme eravi costruito, per quanto pare, il campo de' soldati, e nelle vicinanze sorgeva il teatro vòlto verso mezzodì, costrutto in pietra e circondato da portici. La scena sembrava riccamente decorata. Sonovisi ritrovate diverse colonne di marmo giallo antico e di cipolino, delle cornici benissimo scolpite, dei fregi con bassirilievi, diversi frammenti di statue, tre delle quali colossali, dei bassirilievi,

degli ornamenti d'ogni sorta ecc. Eravi una scala di travertino la quale conduceva dal piano inferiore al piano superiore dei portici ed al campo dei soldati.

Alcuni avanzi di un grandioso fabbricato ci mostrano, mediante un' iscrizione, ch' esso fu altra volta il collegio per la gioventù. In questo sito sonosi scoperti parecchi bassirilievi e statue, che sono state portate a Roma nel 1776 pel museo del Vaticano.

Dobbiamo pur anche far menzione degli avanzi di un tempio a quattro colonne, del diametro di 5 palmi, con basi e capitelli d' ordine corintio. Il piedestallo della sua statua ed alcuni frammenti indicano ch'esso era di bronzo. Il pavimento era di mosaico.

Un altro tempio periptero di questa città ha fornito, negli scavi degli anni 1780 e 1781, ventiquattro statue, ch'erano forse state collocate nell'emiciclo del fondo. La quantità di carbone, di ceneri e di chiodi di ferro indicano che il tempio era coperto di legname.

L'anfiteatro, di forma ovale, è ancora molto ben conservato. Egli è addossato ad una montagnuola, e la metà dei gradini è tagliata nel tufo. Una quantità immensa di frammenti e di statue è stata trasportata a Roma. Fra le statue del Teatro, v'ha quella d' una donna assisa che si crede Lucia Lucilia, figlia di Livio Giuliano, insignito delle dignità municipali. Essendo stato decurione di Augusto, ed avendo fatto costruire a sue spese le terme di *Otricoli*, il popolo, per riconoscenza, gli dedicò questa statua, collocandola nel luogo più vistoso del teatro.

OVALE — (Ovale) — Viene così chiamata quella figura impiegata frequentemente in architettura, specialmente quando l' *ovale* è perfetto, cioè che è prodotto dalla sezione diagonale di un cilindro. Essa viene più di raro adoperata quando presenta la forma di un' *ovoide*, o che imita quella di un ovo; ed allora soltanto ha luogo nell'ornamento detto *uovolo*. Noi consideriamo l'*ovale* come una figura curvilinea, oblunga, i cui due diametri sono ineguali, ma eguali le estremità; e dai geometri viene denominata *elissi*, la quale può tracciarsi in diverse maniere. Serlio, nella sua *Geometria applicata all'architettura*, ne indica parecchie che sono non meno chiare che facili ad essere eseguite: ciascuna di queste operazioni fornisce un *ovale* d' una forma differente e più o meno gradevole: la più comune è di formare l' elissi col mezzo di due circoli di un diametro eguale, l'uno de' quali ha il centro alla circonferenza dell' altro, e si termina con archi tracciati dal punto in cui s' intersecano i due circoli.

L' *ovale* detto *del giardiniere* si delinea mediante un cordone, la cui lunghezza è eguale al diametro maggiore dell'*ovale*, ed è attaccato a due palicciuoli, piantati su questo diametro per formare il detto *ovale*, tanto più allungato quanto più sono distanti i due palicciuoli.

Gli antichi non hanno data la forma *ovale* in pianta se non che ai loro anfiteatri; e questo *ovale* più o meno allungato imita sempre la forma dell' elissi. Essi non hanno mai impiegata la forma *ovale* in elevazione, e le loro vôlte od arcate erano sempre formate da un semicerchio a tutto sesto, o pure da una porzione di cerchio. Ai moderni noi dobbiamo la invenzione degli archi scemi, e delle vôlte sferiche della forma d' un ovoide, che si trova nella maggior parte delle cupole moderne fatte ad imitazione delle moschee degli Arabi, le quali imitano anch'esse la forma d' una pinna incavata.

Ne' tempi della decadenza del gusto in architettura, si è molto abusato della forma *ovale*, e venne adattata alle aperture delle finestre, delle nicchie, come quelle che si veggono nella decorazione interna della corte del palazzo Farnese, ecc. Sonosi perfino formate delle colonne *ovali* sotto il pretesto che con minore sporgenza potevasi produrre un eguale effetto.

Talvolta l'architetto, rinserrato in un locale lungo e stretto, per procurare maggior sviluppo ad una scala, è costretto a darle la forma *ovale*; lo che dicesi *ovale* allungato, o curvatura allungata della chiocia d'una scala *ovale* formata dalla sezione obliqua di un cilindro. Chiamasi *ovale rampante* quella che è obliqua o è irregolare per qualche motivo, come quello che si traccia per formare degli archi rampanti ne' muri da scala. Bernini ha adottato la forma *ovale* pel colonnato di San Pietro: egli ha dovuto senza dubbio agire così, indotto dalla necessità di restringersi in un senso, procurando di dare il maggiore sviluppamento possibile all' altro lato; e per siffatta ragione le navi laterali della Basilica di San Pietro sono rischiarate da sei cupolette *ovali*, richieste dal piano oblungo degli intervalli lasciati fra i pilastri.

Da che noi abbiamo rinunciato, con ragione, per le nostre sale di spettacolo, alla forma del parallelogrammo de' giuochi di poma, che sembrano aver servito di primitivo modello ai nostri teatri, si è cercato di avvicinarsi, per quanto i nostri usi lo permettano, alla forma di quelli degli antichi; e il celebre Palladio ne ha dato un bell' esempio nella sala olimpica di Vicenza.

OVOLO, o UOVOLO — (Echine) — Ornamento architettonico, ordinariamente formato da un quarto di cerchio, di cui si compone il capitello dorico.

Presso i moderni, il capitello dorico comprende tre parti: l' astragalo col collarino, l'ovolo, e la cimasa. Nell' antico ordine dorico, non avvi, appropriamente parlare, nè astragalo, nè collarino. Piccoli filetti o listelli, ora in numero di tre, ora di cinque, riuniscono la colonna all' *ovolo*. Questo è pure variabile tanto nella sua grossezza quanto nel suo aggetto.

L' *ovolo* viene denominato anche *echino* dal greco εχινος, che significa guscio d' una castagna. Si dà in fatti questo nome, in un ovolo tagliato, al guscio che rinchiude l'ovo. Quest'ornamento si colloca spesso nella sommità del capitello della colonna jonica. S'intaglia altresì nelle cornici joniche o corintie.

Ovolo è spesso sinonimo di toro, per esprimere

quello del capitello dorico; però dicesi più propriamente *toro* quella parte d'ornato corrispondente che entra nelle basi delle colonne.

* OYA (d') (Sebastiano) nacque in Utrecht nelle Fiandre; servì Carlo V e Filippo II in molte fortificazioni, e disegnò con molta esattezza le Terme Diocleziane incise dal pittore Girolamo Coke, e date alla luce in Anversa nel 1588 a spese di Antonio Perrenot vescovo di Arras. Si narra di costui che caduto ammalato impiegò il solo rimedio sicuro, la dieta; ma niun rimedio riesce sempre: è una necessità il morire. — MIL.

P

PADIGLIONE — (Pavillon) — Tenda che serve di alloggiamento ai soldati ne' campi di guerra; e si costruisce per lo più a comignolo inclinato per l'acqua piovana.

L'applicazione comune ed antica che si fece in Francia della parola *padiglione* a certi corpi di fabbricati, proviene a nostro avviso dell' uso de' castelli, e delle tettoje gotiche. Le torri che si trovano in gran numero nella disposizione de' castelli, i corpi di fabbricati isolati che vediamo ancora negli avanzi che rimangono, i comignoli molto elevati che li coronano, tutto ciò non lascia di offrire, almeno alla vista, qualche rassomiglianza colle tende e coi loro *padiglioni*. Perchè non cercare la etimologia di questa denominazione nell' architettura francese?

Sonovi certe tradizioni, che si perpetuano negli edificj, anche dopo che l'architettura ha cangiato di forma e di stile. Così il castello delle Tuilerie ha conservato, nella sua facciata che venne rinnovata sotto Luigi XIV, l'uso di que' corpi di fabbricati isolati e quadrati, altra volta riuniti con muri al recinto dei castelli; e chiamansi ancora questi corpi principali col nome di *padiglione*; e quindi il *padiglione di Flora*, *il padiglione dell'orologio*. Lo stesso è nel Louvre, dove i ristauri e le ricostruzioni successive hanno soppresso alcuni di questi *padiglioni*, conservando tuttavia quello denominato il *padiglione delle Cariatidi*.

Il nome di *padiglione* si dà oggigiorno ad ogni piccolo fabbricato isolato e coperto da un sol tetto. Tali sono ne' giardini i piccoli edificj che vengono costruiti per servir di ritiro, e di luogo di riposo.

* *Padiglione* dicesi altresì una sorta di scala a bastoni, che sorgendo dal suolo in forma circolare con grande pianta, si porta al suo termine stringendosi sempre insensibilmente, tanto che il piede la può salire senza punto disagiarsi. Se ne vede una davanti alla porta di mezzo di S. Pietro di Roma. — MIL.

PAGODE — (Pagode) — In Europa si dà questo nome a quegli edificj che nell'architettura d'una gran parte dell'Asia, servono di tempj alle divinità di questa regione.

Nella China parecchi di questi *pagodi* sono piccolissimi, e consistono in un locale solo; altri hanno un cortile circondato da gallerie, in fondo alle quali v'è il tempio ove sono collocati gl'Idoli; se ne vedono alcuni pochi composti di più cortili circondati da gallerie. Chambers ne' suoi *Edificj della China*, tav. 1, ha dato la pianta d'uno di questi ultimi *pagodi*, che è quello di Hou-ang; esso occupa una grande estensione di terreno. Oltre i tempj degl'Idoli, esso contiene appartamenti per duecento bonzi, ospitali, un orto, un cimitero ecc.

Gli edificj che i Chinesi consacrano al loro culto non hanno, come quelli degli antichi Greci, dei Romani ed altri popoli, delle forme loro proprie, che li facciano distinguere dagli altri fabbricati della città. Quella specie di costruzione, da loro chiamata *ting* o *teng* viene indistintamente adoperata per ogni sorta di edificj; questa si riscontra ne' tempj del pari che ne' palazzi e nelle porte della città; in somma in tutti i fabbricati, dove entra un po' di lusso. Chambers ha osservato ne' diversi quartieri di Canton quattro specie di *ting*: le tre prime si osservano ne' tempj, la quarta in parecchi giardini. Questo viaggiatore ha rappresentata nella tavola 9 della sua opera la forma comunemente assegnata ai *pagodi*; ed è una ripetizione quasi consimile del *ting* del *pagode* di *Cocinchina*.

Tutti questi edificj sono elevati sopra un basamento, e vi si ascende per tre scale. La massa consiste in un quadrilungo, circondato da venti colonne in ogni lato, le quali sostengono un tetto sormontato da una balaustrata di legno, contenente una galleria ricorrente al secondo piano, il quale ha la stessa disposizione e le medesime dimensioni di quello inferiore. Esso è coperto da un tetto, la cui costruzione è tutta propria dei Chinesi: gli angoli sono caricati di ornati di scultura, che rappresentano dei dragoni. La larghezza dell' edificio è eguale all'altezza, ed il diametro del corpo del fabbricato ha due terzi della sua larghezza (V. Architettura chinese).

La voce *pagode* si appropria anche a' tempj di molte altre popolazioni dell'Asia (V. Indiana architettura).

Si dà pure il nome di *pagodi* agl' idoli stessi contenuti negli edificj di questo nome.

PALAFITTA — (Clayonnage) — Lavoro, o ordine di più pali ficcati in terra, per riparare all' impeto del corso de' fiumi. Servono anche le *palafitte* per istabilire e assicurare i fondamenti degli edifizj, da farsi in que' luoghi ove si dubitasse della fermezza del suolo.

PALAFITTARE — (Piloter) — (Archit. Idraul.) Piantar pali o palafitte per sostenere ed assodare le fondamenta di un edificio che dev' essere costruito nell' acqua o sopra un terreno di poca consistenza. Si guarnisce per lo più di ferro la testa dei pali, o la

si abbrucia per impedire che marcisca, e si pianta col battipalo sino a rifiuto di mazzeranga.

* PALAFITTATA — Lavoro di palafitte. — BALD.

PALANCA — (Pal à planche) — Palo diviso per lo lungo, serve a far palancato.

* PALANCATO — Lavoro o opera di palanche, che suole essere comunemente una chiusa fatta di pali divisi in cambio di muro, e con altro nome dicesi steccato, per essere composto di stecche, come sono i pali divisi. — BALD.

PALATA — (Palée) — (Archit. Idraulica) — È una fila di pali, vicini gli uni agli altri, legati da traverse e da caviglie di ferro, i quali, essendo piantati secondo il filo dell' acqua, servono di piloni per sostenere la travata di un ponte di legno.

PALAZZO — (Palatium-Palais) — Vocabolo derivato da *palatium*, che in Roma indicava l' abitazione di Augusto, ed in seguito degl' imperatori romani, la quale era situata sul monte *Palatino*, da cui prese il suo nome.

Palazzo significa, nell' uso moderno e secondo il linguaggio architettonico, qualunque edificio destinato o all' abitazione de' re, de' grandi, de' signori, od allo stabilimento di certiufficj pubblici, di certe istituzioni, le quali richiedono solidità, grandezza ed un'apparenza di dignità esteriore per indicare la loro importanza.

Un *palazzo* pertanto è un edificio che deve distinguersi dalle case ordinarie, e farsi notare per la riunione de' mezzi che l' architettura sa impiegare per appropriare a ciascun edificio il grado di ricchezza o di semplicità conveniente al suo carattere.

Da che vi ebbero società, vi ebbero pure de' governi, vale a dire dei capi che ebbero bisogno di fabbricati più spaziosi di quelli dei privati. L' ineguaglianza delle fortune, conseguenza necessaria di quella che la natura ha stabilita fra gli uomini, dovette manifestarsi anche nelle abitazioni per la loro grandezza e magnificenza. Trovansi appena alcune eccezioni a quest' uso in alcuni piccoli stati, ove certe forme di governi popolari, eccitando l'invidia de'poveri, hanno potuto imporre ai ricchi di mascherare la loro opulenza sotto l'apparenza di una mentita eguaglianza nelle loro abitazioni.

Ma il governo d' uno solo, o monarchico, dovette produrre ovunque il bisogno di *palazzi* pei capi dello Stato; e le più antiche nozioni della storia ce ne hanno conservata la memoria anche allorquando il tempo ne ha persino disperse le ruine.

In fatti gli avanzi innumerevoli de'monumenti dell' Egitto potrebbero lasciar dubbio, se fra tanti e così ragguardevoli avanzi di edificj, ne esista alcuno che si possa riguardare come *palazzo*. Il gusto uniforme dell' architettura egiziana, la quale non ebbe che un tipo solo, è forse una delle cause che impediscono di stabilire le varietà proprie a far distinguere ciò che abbia servito di tempio, o di palazzo. È vero che fra le ruine di Kamack, le più antiche dell' Egitto, sonosi osservati su certe parti di edificj dei quadri geroglifici che rappresentano guerre, battaglie, prigionieri, assedj di città ecc. Questa sorta di soggetti ha fatto supporre a certi critici, ch' esser potessero gli avanzi di un edificio non già religioso, quantunque la massa del fabbricato sia affatto eguale a quella dei tempj. Altri hanno pensato che queste riunioni di corpi di edificj, denominati tempj, abbiano potuto servire altresì di abitazione ai re, in un paese particolarmente in cui il poter religioso era, in molti punti, collegato col potere politico: noi per altro non insisteremo su questa ipotesi.

Però, non sarebb' egli permesso di ricorrere ad un' altra verisimile congettura, la quale avrebbe per fondamento il racconto di Diodoro Siculo, che il re Ucori avea costrutto a Memfi dei *palazzi*, e belli al pari di quelli che si vedevano altrove? Egli aggiunge (*lib.* 1. *sez.* 11. § 51.) che questi edificj erano superiori in magnificenza ed in gusto ad *altre opere* de' suoi predecessori. Ma quali erano queste *altre opere?* Erano le lor tombe. « Perocchè (continua egli) nella costruzione di magnifiche sepolture essi » impiegavano quelle somme ingenti, che i principi » degli altri paesi erogavano a fabbricarsi de'*palazzi*. Essi erano d' avviso che la fragilità del corpo, » durante la vita, non meritasse solide abitazioni. » Riguardavano il *palazzo del re* come un albergo » che, appartenendo successivamente a tutti, non era » di proprietà d'alcuno. Ma invece tenevano le tombe » come veri loro *palazzi*, come loro propria dimora, costante e perpetua. Quindi nulla risparmiavano per render solidi e indestruttibili siffatti monumenti che dovevano essere i depositarj de' loro » corpi e della loro memoria. »

Queste nozioni sulle opinioni egiziane, secondo il parer nostro, debbono far parte delle ragioni per ispiegare come e perchè, in un paese che ha conservato tanti avanzi di edificj e tuttavia così durevoli, non si scuopra nulla che porti evidentemente il carattere di *palazzo* od almeno di abitazioni conformi a quelle che si veggono altrove.

L' epoca più remota della Grecia è quella in cui diviso questo paese in piccoli stati venne governato dai re. Di ciò ne fanno testimonianza i poemi d' Omero; ne' quali pure troviamo le prime descrizioni de' *palazzi*. Quando si volesse credere, lo che sembra più probabile, che Omero fosse l'architetto ideale dei *palazzi* che ha descritto, non sarebbe men verisimile il supporre, che ne avesse attinta l' idea dai modelli da lui veduti. Il *palazzo* di Priamo è descritto nel sesto canto dell' Iliade come un vasto edificio, la cui parte inferiore era composta di porticati in pietra e di gallerie coperte, al di sopra delle quali vi erano cinquanta stanze riccamente decorate, abitate dai cinquanta figli di Priamo; dirimpetto a quest' edificio (continua il poeta) e nell' interno del cortile eravene un altro costrutto in pietra, nel quale contavansi dodici belle stanze per le figlie del re. Pa-

ride, che non era privo di cognizioni architettoniche, avea fatto venire a Troja parecchi architetti per fabbricargli un *palazzo*, ch'era situato fra il *palazzo* di Priamo e quello di Ettore.

La descrizione del *palazzo* d'Alcinoo di Omero, per quanto immaginaria si voglia supporre rispetto ai particolari della decorazione, è una prova delle idee di lusso, ricchezza ed ornamento che a que'tempi occupavano gli spiriti.

È verosimile, ed anzi creder dobbiamo che il governo democratico stabilito una volta nelle varie città della Grecia, il lusso venne piuttosto riserbato all'architettura de'tempj, che impiegato nella costruzione dei *palazzi*, i quali per la grandezza loro, e per la spesa avrebbero urtate le idee di eguaglianza repubblicana, non potendo essi in generale appartenere che ai governi monarchici o aristocratici; come Demostene ci dà chiaramente ad intendere nella sua orazione contro Aristocrate, paragonando l'antico stato d'Atene a quello del suo tempo.

« Una volta, diceva egli, la repubblica era ricca e fiorente, quando cioè nessun particolare cercava d'innalzarsi al di sopra del popolo. Quelli che conoscono la casa di Temistocle, quella di Milziade e di altri grandi uomini di que'tempi, sanno bene che in nulla si distinguevano dalle case comuni. Gli edificj erano inoltre sì belli che non sapremmo qual cosa aggiugnere alla loro magnificenza. A' dì nostri, per lo contrario, l'opulenza de'particolari, che s'immischiano negli affari dello stato, è portata ad un grado tale che sonosi fabbricate delle case che superano in bellezza i nostri grandiosi monumenti. Quanto alle opere che la città fa eseguire, sono esse così modiche e meschine, che mi vergognerei di farne parola ».

Queste sono le cause che possono avere impedita la costruzione de' *palazzi* in una forma grandiosa. Atene toccava l'ultimo periodo della repubblica.

Roma repubblicana non conobbe il lusso de' *palazzi*. Prima delle conquiste, le quali introdussero nella repubblica la ricchezza ed il fasto, la semplicità de' costumi, quella specie di rusticità prodotta dalle abitudini della vita agricola, l'asprezza de' militari esercizj, dovevano accontentarsi di abitazioni, in cui non solo sarebbe stato disdicevole, ma ben anco pericoloso l'affettare apparenze di superiorità.

Ma Roma giunse ben presto al punto di riunire le due condizioni più favorevoli al lusso de' *palazzi*, cioè quella dell'aristocrazia, e della monarchia. Dacchè la guerra, le conquiste e lo spirito di rapina, effetto e cagione a vicenda della mania di conquistare, fecero passare nelle mani de' comandanti d'armate e de' governatori di provincia la fortuna de' popoli e i tesori de' principi, si videro de' cittadini innalzare case eguali a quelle dei re. D'altronde l'elemento aristocratico, che formava l'essenza del governo di Roma, aveva abituati i Romani a riconoscere in alcune famiglie delle reali preminenze, vale a dire dei diritti agli onori ed alle dignità, i quali hanno d'uopo di manifestarsi con segni esteriori. L'istoria in fatti ci somministra innumerevoli prove della disuguaglianza delle abitazioni prima dell'epoca in cui cessò la repubblica.

Da Cicerone si possono trarre delle nozioni molto istruttive, o dai cenni ch'egli fa delle abitazioni di alcuni suoi contemporanei, o da quello che riferisce intorno alle sue proprie case; dacchè veggiamo che l'uso delle colonne, accompagnate dal lusso delle statue, delle gallerie, de' loro ornamenti, s'era di già notabilmente introdotto: convien dire che Cicerone, di famiglia nuova, e con una mediocre fortuna pel suo tempo, potesse stare a paragone con Pompeo, Silla, Crasso, Lucullo, la cui magnificenza in fatto di *palagi* doveva superar quella d'un nuovo ricco.

Tuttavolta pare che fosse questo un semplice preludio di ciò che dovea produrre il regno degl'imperatori. Augusto soleva dire ch'egli avea trovata Roma costrutta d'argilla (cioè di mattoni) e che la lasciava tutta di marmo. A partire da quest'epoca le cave di tutti i paesi furon messe a contribuzione per soddisfare al lusso dei *palazzi*.

A questo tempo si riferisce altresì quell'abitazione dell'imperatore, la quale, fabbricata sul monte Palatino, diede in seguito il nome di *palazzo* alle dimore dei re e dei grandi. Si continuò per altro a chiamar *domus* (casa) le più magnifiche costruzioni di questo genere: prova ne è la casa aurea (*domus aurea*) di Nerone, di cui rimangono ancora delle tracce in alcune ruine, ma talmente fra loro sconnesse, che non è possibile il potersi formare un'idea dell'insieme.

Le costruzioni destinate ad abitazione di qualunque genere sieno esse, sono quelle, fra le antiche ruine, di cui si conservano pochissime traccie. La ragione si è che esse furono eseguite con minore solidità de' pubblici monumenti, e dall'altra che dovettero subire maggiori e più facili cambiamenti. Tutte le cause che introducono nuove usanze presso i popoli o le generazioni che si succedono, fanno provare alle abitazioni un'azione assai più distruttiva. I materiali delle case e de'palazzi diventano per così dire altrettante cause, di cui si valgono altri abitanti per innalzare nuove costruzioni. In questo modo noi veggiamo, per esempio, sparire tutti que'castelli che formarono il vanto di un'altra età.

Quante volte nello spazio di lunghi secoli questo medesimo motore di distruzione non ha dovuto esercitarsi sui *palazzi* dei Greci e dei Romani! A pena rimane ora la memoria del sito occupato dal famoso *palazzo* di Mausolo in Alicarnasso, di cui Vitruvio si è piaciuto di farne un'espressa menzione. Sarebbe a' dì nostri impossibile il far sortire dalle innumerevoli ruine di Roma l'idea in qualche parte verisimile della pianta, e meno ancora dell'alzato d'uno solo de' suoi *palazzi*. L'insieme delle ruine più antiche e più considerevoli di queste grandi costruzioni *palazzesche* è certamente la villa Adriana. Non di

meno questo vasto recinto di ruine non offre che un campo incerto allo spirito di congettura; l'immaginazione non sa trovar nulla di positivo riguardo a ciò che ne costituisce l'insieme, e ancor meno l'elevazione.

Due circostanze hanno contribuito a salvare dalla legge generale di distruzione, di cui abbiamo percorsi gli effetti, un solo e vasto *palazzo* antico, quello cioè di Diocleziano a Spalatro (un tempo *Spalatium*), denominazione che si crede derivata da *palatium*, palazzo. Esso fu costruito in questa città al cominciare del quarto secolo, dal detto imperatore, il quale ne aveva un altro ad una lega di là, vale a dire a Salona, ove si era ritirato. Prima di tutto sappiamo dalla data di quella costruzione, ch'essa appartiene agli ultimi tempi, che noi chiamiamo dell'architettura antica. Rileviamo del pari una delle cause che spiegano la conservazione d'una gran parte di questo *palazzo*. Quella massa enorme di fabbricati non trovò in questa piccola penisola della Dalmazia, ove rimase lungo tempo nascosta, nè la successione, nè l'attività del principio di distruzione che, in altre parti dell'impero romano, consumarono persino gli avanzi di tutti i *palazzi*. Noi vedremo inoltre all'articolo Spalatro che i moderni abitanti di questo paese non solo hanno spogliato il *palazzo* di detta città, ma sono andati ben anche a levar via ciò che le ruine di Salona presentavano di più bello per fabbricar campanili, case ed anche semplici muri di cinta (V. Spalatro).

Sarebbe quindi impossibile il seguire, con un'esatta indicazione di monumenti, la storia anche compendiata del gusto e della disposizione de' *palazzi*, in quel bujo delle arti che regnò nella così detta età di mezzo, senza ricorrere alle nozioni od agli impieghi del genere gotico, e de' castelli, di cui non rimangono che frammenti o tradizioni, la cui descrizione o narrazione sarebbero estranee a ciò che secondo noi costituisce la vera arte dell'architettura.

Fa d'uopo varcare un lungo periodo di secoli per arrivare, per esempio, nell'Italia al palazzo ducale di Venezia, il gusto del quale, contemporaneo a quello denominato gotico, differisce per altro in modo sensibilissimo da quello de' castelli fabbricati sotto l'influenza del regime feudale. L'Italia non risentì gran fatto, in que'tempi, degli effetti del sistema che si diffuse nel rimanente dell'Europa. Non essendosi quivi stabilita la feudalità, non si videro innalzati di quei castelli, ad abitazione de' signorotti, i quali sembravano piuttosto bastioni che *palazzi*. Certo è che i più piccoli avanzi dell'antica architettura non cessarono in alcun tempo di esercitare più o meno un'influenza sugli edificj di ogni età. Vediamo quindi ricomparirne più d'una tradizione nel duodecimo e decimoterzo secolo: ne'due successivi particolarmente sorsero in Firenze de'*palazzi*, le cui masse ed elevazioni richiamano la grandezza colossale delle antiche costruzioni romane. Basta nominare Arnolfo di Lapo, Brunelleschi, Michelozzo per convincersi che nel secolo decimoquinto non trovavasi in alcun fabbricato il menomo vestigio del gusto gotico. Il *palazzo vecchio*, ed in seguito quello *Pitti* sono una prova di quanto affermiamo.

In quest'epoca la Francia non presentava che castelli, la costruzione e forma de' quali non avevano alcun rapporto coll'architettura greco-romana, niuna rassomiglianza coi *palazzi* propriamente detti. Perocchè quelli che si denominarono con tal nome sino alla metà del secolo sestodecimo, non furono, comprese le abitazioni de' re e de' signori, che un aggregato di torri rotonde o quadrate riunite da corpi di fabbricati, non presentando sì nell'interno che nell'esterno delle torri, che masse di pietre con coperture senza ornamenti, e sormontate da tetti più alti degli stessi fabbricati. Tali erano la pianta e gli alzati del Louvre, prima di Pietro Lescot; tale pur era il fabbricato detto al presente il *palazzo*, di cui rimangono ancora alcuni vestigi nella gran torre dell'orologio ed in alcune costruzioni circolari. Si possono vedere inoltre degli avanzi di quest'antica disposizione dei *palazzi* nel castello di Vincennes.

Questo tipo de' castelli era divenuto il carattere talmente proprio de'*palazzi* più magnifici, che quello di Chambord, il quale fabbricato prima della metà del secolo decimosesto, e maraviglioso per que' tempi, è ancora una ripetizione della maniera e del gusto che abbiamo descritto.

Tuttavolta all'epoca in cui sorgeva questo famoso castello, l'Italia era già coperta di *palazzi*, ne'quali si vedevan rivivere, in tutta la regolarità delle forme e degli ordini antichi, le masse, i dettagli, le proporzioni della più bella architettura. Dopo la prima generazione degli architetti rinnovatori di questo gusto, si videro i Bramanti, gli Ammanati, i Sansovini, i San Gallo, i Vignola erigere il *palazzo* della Cancelleria, quello Farnese in Roma, di Caprarola ecc. ecc. A quest'epoca, o poco dopo, si riferisce quella lunga serie di *palazzi*, gli uni più eleganti degli altri, di cui il Palladio ha singolarmente moltiplicato i modelli, e che hanno così efficacemente contribuito a diffondere il buon gusto, in questo genere, in tutta l'Europa.

Siffatto impulso non tardò a comunicarsi alla Francia, la quale chiamò il Primaticcio, il Serlio e parecchi altri architetti italiani. Ben presto, grazie al genio di Pietro Lescot, si vide ringiovanire il Louvre, ed assumere le forme dell'antichità, e ben presto una regolare distribuzione venne a sostituire alla pratica manuale de'tempi del feudalismo le linee, gli ordini e le proporzioni dell'architettura greca. D'allora in poi, il gusto gotico cadde nell'oblio, e Perrault, collo stabilimento del colonnato che adorna il frontispizio del Louvre, arrestò qualunque ritorno alle pratiche, che il rimanente dell'Europa dovea del pari abbandonare nella costruzione dei *palazzi*.

Il secolo decimosettimo fu per avventura quello

che ne vide sorgere di bellissimi ed in maggior numero; ma, dobbiamo pur confessarlo, il gusto dell'architettura avea di già perduto della sua nobile semplicità. La mania della varietà ne alterò la purezza. Vuolsi per altro eccettuare l'Inghilterra, in cui la scuola del Palladio, ed il gusto della sua composizione, in fatto di *palazzi*, s'erano per così dire naturalizzati. Peccato che alcune circostanze funeste abbiano interrotta in Londra l'esecuzione del magnifico *palazzo* che Inigo Jones avea cominciato pel re d'Inghilterra. Un solo frammento che tuttora sussiste del suo alzato (il *palazzo* di Witheal) ci assicura, che esso avrebbe corriposto in tutte le parti e sotto tutti i rapporti, alla grandezza d'una delle più belle piante che sieno mai state concepite (V. Inigo Jones). Ma, come abbiamo già detto, la sorte dell'architettura, in fatto di *palazzi*, dipende molto dalle circostanze e dalla forma de'governi. Altro di grande non fu di poi concepito nè eseguito in questo genere in Londra, dacchè la nuova influenza del governo e della religione vi stabilì una specie di livello, geloso di tutte le apparenze di superiorità in fatto di abitazioni.

In Italia basta nominare il Bernini ed il Borromini per indicare nel secolo decimosettimo il cambiamento di gusto cui andò più o meno soggetta l'architettura de'*palazzi*. Quantunque, sotto molti rapporti, il primo di questi architetti sia superiore al secondo, che snaturò ogni cosa, non di meno è indubitato che il genio del Bernini dovea produrre le aberrazioni del Borromini. Sappiamo che ben presto, per l'influenza di lui, l'accessorio delle forme decorative corruppe la severità delle forme e de' tipi dell'architettura: più non si conobbero ne' *palazzi* le linee semplici, le grandi masse, le leggi delle proporzioni.

Altri costumi richiesero altri generi di disposizione. Il lusso cambiando d'oggetto e per conseguenza di forma, la spesa maggiore de'*palazzi* fu quella degl' interni, de' mobili, e di una quantità di superfluità indipendenti dall'architettura. Tutto venne rimpiccolito nell'esterno degli edificj, e ne abbiamo una prova nel vasto *palazzo* di Versaglia, che esternamente non presenta altra grandezza che quella della linea su cui è fabbricato, e l'estensione della sua superficie, ma il meschino alzato di esso, senza forma, senza carattere e senza pregio alcuno, è rimasto al di sotto di tutte le composizioni de'grandiosi *palagi* innalzati sino a quel tempo.

Il gusto del grandioso disparve totalmente, ed il secolo decimottavo, che vide per altro crearsi in altri generi alcuni considerevoli edificj, non potrebbe forse citare un grandioso *palagio* se Vanvitelli non avesse costrutto in Caserta quello del re di Napoli, unica impresa di quel secolo che, per la semplicità della pianta, l'immensità della superficie, la grandezza della sua massa e del suo alzato, fa risovvenire le opere de' secoli precedenti.

Noi non abbiamo preteso in questo articolo che di presentare un rapido quadro storico e cronologico di quella parte dell'architettura che riguarda i *palazzi* che servono di abitazione. Ognuno comprenderà, che le descrizioni, anche compendiate, de' principali monumenti di questo genere sarebbero male a proposito collocate in quanto che non potrebbero essere che ripetizioni incomplete di quelle, di cui, secondo il piano del presente dizionario, devonsi trovare le nozioni dettagliate, negli articoli biografici di ciascun architetto che hanno fabbricato *palazzi* degni di essere menzionati.

Coll' aggiugnere, in quest' articolo, alla parola *palazzo* quello di *abitazione*, abbiamo dovuto seguire la distinzione già stabilita, da principio, tra gli edificj a cui si dà indistintamente il nome di *palazzi*. Quanto a quelli che sono destinati ad usi od a stabilimenti pubblici, come *palazzi* del comune, di giustizia, di cambio, o borsa, degli studj ecc., abbiamo dovuto astenerci dal farne menzione in quanto che si trovano questi indicati sotto il nome della loro destinazione propria.

Palazzo municipale, comunale — (Hôtel de ville) — Questo edificio corrisponde, sotto alcuni rapporti, presso i moderni a quello che gli antichi chiamavano *Basilica*.

In quasi tutte le città, lo straniero giudica a primo aspetto della opulenza e del gusto di esse dalla grandezza ed importanza del loro *palazzo comunale*, dalla estensione e dalla ricchezza della sua architettura. Questo edificio è per lo più situato sulla piazza pubblica, luogo che, in generale, è destinato al mercato, e richiama il *forum* dei Romani. La freccia elevata che per lo più si pone alla sommità dell'edificio lo annunzia da lontano, come il punto centrale della città.

Gli usi, ai quali il *palazzo comunale* è destinato, somministrano all' architetto il programma morale della composizione che deve seguire, ed anche il carattere dell' ordine. A pian terreno vi devono essere delle corti coi portici: ampie scale devono condurre a vaste sale. Queste devono avere molte ed ampie finestre, e molte uscite, per soddisfare nelle feste pubbliche alla curiosità degli spettatori, ed alla comodità della calca.

Su questo proposito si può consultare la *Recueil et parallèle des edifices anciens et modernes di Durand*, ove questo artista ha fatto incidere 17 tavole rappresentanti disegni e piante di parecchi *palazzi municipali*, ne' quali si vede non senza piacere i cambiamenti ed i progressi dell' architettura applicata a questa sorta di monumenti.

Il *palazzo municipale* di Bruxelles, che data da quattrocento anni, è un edificio gotico, la cui pianta e facciata non lasciano di presentare sufficiente unità, accordo e semplicità. Il sistema delle freccie o masse piramidali che regna in tutto l'insieme, presenta un aspetto di leggerezza che non distrugge però l'idea di solidità.

Il piccolo *palazzo comunale* d'Oudenarde è di un gusto più delicato e più ornato. Vi si scorge il passaggio dal genere gotico alle forme dell'architettura antica, e si riconosce la influenza del secolo del risorgimento delle arti.

Tale cambiamento osservasi pure nel *palazzo comunale* di Anversa e di Maestricht. Il cambiamento, di cui parliamo, è ancor più visibile nel *palazzo municipale* di Parigi, il quale fu cominciato nel 1533 sui disegni di Francesco da Cortona, e terminato nel 1605.

In Francia viene annoverato come uno de' più bei *palazzi comunali* quello di Lione, e l'altro di Arles.

Ma già abbiamo detto che il più bello, senza verun confronto, di tutti i *palazzi municipali* è quello della città di Amsterdam, fabbricato da J. Van Campen. (All'articolo di questo architetto abbiamo dato una diffusa descrizione di questo grandioso edificio) (V. Campen).

* PALCO — Quella copertura della fabbrica, che è di superficie piana, e non serve a stare nella parte più alta dell'edifizio per ricever le piogge; ma stando sopra il capo degli abitatori, nella parte di esso edifizio, sostiene il pavimento e solajo nella parte superiore. Chiamasi il palco dagli architettori col nome di cielo. — *BALD.*

PALCO, PALCHETTO — (Loge de spectacle) — Sono piccole stanzette aperte nel davanti, separate da piccole assicelle, che ricorrono intorno ad un teatro, le quali si affittano talvolta ad anno, o che si aprono secondo il prezzo di una tariffa nota a coloro che vogliono prendervi posto. Vi sono d'ordinario più *file di palchi* gli uni sovrapposti agli altri, ed il numero di queste file dipende dall'altezza del teatro.

Talvolta i *palchi* di un teatro non sono che un palco o balcone continuato, diviso da piccole tramezze che non superano l'altezza del cubito di una persona seduta.

L'oggetto dei *palchi*, come richiede l'uso dei moderni spettacoli, è sempre stato uno de' maggiori imbarazzi che abbiano incontrato gli architetti nella disposizione dei teatri. Due sistemi sono stati seguiti in questo proposito, e sì l'uno che l'altro danno luogo a innumerevoli obbiezioni. In que' luoghi dove l'uso (come in Italia) vuole che ciascuno possa essere allo spettacolo come in un locale chiuso, e rendersi invisibile se gli piace, sonosi costrutti i palchetti a guisa di tanti gabinetti particolari; ed ogni ordine di palchi presenta alla sua circonferenza una serie di gabinetti separati da tramezzi, questi tramezzi formano in tutta la loro altezza delle specie di sostegni per ogni ordine, di maniera che questi piani non presentano alla vista il difetto di apertura in falso continuata. In altre parti (come in Francia) ove gli spettatori che occupano i palchi sono per lo più separati da piccoli tramezzi che non eccedono l'altezza dei parapetti, ogni ordine presenta uno sporto che ordinariamente non sostiene nulla. Il bisogno di lasciare la vista del teatro libera in tutti i punti della circonferenza de'*palchi* non è la sola ragione che ha introdotto l'uso di questi vani continuati; la poca altezza che esiste fra ogni ordine di *palchi* ha distolto gli architetti dall'impiegare gli ordini di colonne per simili sostegni.

Molte disposizioni differenti sono state tentate per mettere in accordo le usanze de'nostri spettacoli colle convenienze dell'architettura, e per quanto pare non si è ancora trovato questo accordo. Forse nelle necessità di avere degli ordini di *palchi* non interrotti da separazioni, e tuttavia senza vani continuati, la migliore disposizione è quella che venne impiegata nel teatro dell'Odeon, la quale consiste nel dare per sostegno ad ogni ordine, come ad un balcone, certe mensole poco sporgenti, le quali non recano incomodo alle persone che sono nell'interno del palco, e compensano sufficientemente del cattivo effetto dell'apertura falsa.

Questi dettagli bastano per l'articolo presente. Altri ne daremo alle voci Teatro, Sale di spettacolo.

PALESTRA — (Palestre o Palaestre) — Vocabolo latino derivante dal greco, il quale significava la *lotta* ed il luogo, l'edificio, in cui la gioventù si esercitava ne' ludi o combattimenti ginnastici. Così Vitruvio (lib. V, cap. 11.) la descrive come appartenente agli usi, non dell'Italia, ma della Grecia.

« Nelle *palestre* (dice egli) i peristili quadrati, oppure oblunghi devono farsi in maniera che abbiano due stadj di circuito da passeggiare, ciò che i Greci chiamano *diaulon*. Di questi portici tre si dispongano semplici, e il quarto, che è vôlto a mezzogiorno, sia doppio; affinchè quando vengono gli straventi non possa nella parte interiore arrivarne lo sprizzo. Nei tre portici poi si stabiliscano sale spaziose con sedie, ove i filosofi, i retori e tutti quelli che si dilettano degli studj possano disputare sedendo.

« Nel portico doppio si devono collocar questi membri: nel mezzo l'efebeo (sala amplissima colle sue sedie che deve essere un terzo più lunga che larga), a destra il coriceo, appresso il conisterio, dal conisterio nella voltata del portico il bagno freddo, detto dai Greci *leutron*: alla sinistra dell'efebeo l'eleoterio: presso l'eleoterio il frigidario, da cui si procede al propnigeo nella voltata del portico. In vicinanza poi, ma al di dentro, dalla parte del frigidario, si formi il sudatojo ».

Per gli altri dettagli dati da Vitruvio si veggano i disegni del Galiani, senza i quali è difficile il potersi formare un'idea giusta di questa descrizione. Ciò che abbiamo riportato deve bastare per far comprendere che la *palestra* presso i Greci era un aggregato di locali diversi destinati agli esercizj del corpo ed a quelli dello spirito. A noi sembra che i Romani, i quali, al dire di Vitruvio, non avevano *palestra* propriamente detta, ebbero però una cosa consimile, ed anche più grandiosa e magnifica, nelle così dette *Terme*, sorta di edificio che, come ognuno

può rimanere persuaso (V. Terme), comprendeva tuttoquanto si rinveniva nella *palestra*.

PALETTI — (Piquets) — Piccoli pali, che si piantano in terra per tirare un cordino che serve a marcare la pianta di un fabbricato e la superficie del terreno che devesi scavare per farvi le fondazioni.

PALINA — (Jalon) — Pezzo di legno o palo piantato da un capo, per piantarlo più facilmente in terra, ed imbiancato dall'altro capo o fesso per introdurvi un cartello. Servesi della *palina* per fissare i termini, fare gli allineamenti, prendere basi sul terreno, onde levare una pianta e tracciare le allee di un giardino, d'un bosco, d'una strada ecc.

Si fanno anche *paline* di ferro; ed hanno alla loro estremità superiore un bocciolo nel quale si mette un pezzo di miccia accesa per illuminare in tempo di notte.

PALINARE — (Jalonner) — Piantar paline, fare una palinata per eseguire opere di allineamento.

PALIZZATA — (Palissade) — Specie di barriera formata da pali piantati in terra a fessure, per impedire gli approcci o l'ingresso in un luogo, e garantirne gli oggetti.

* Le *palizzate* sono necessarie per fondamenti nei luoghi acquosi e palustri. Per farle a dovere convien aver riguardo 1.° alle *dimensioni* de'pali, che sieno i pezzi più grossi degli alberi, senza squadratura, colla punta brustolita, o armata di ferro, come la testa: ordinariamente si danno 10 pollici di grossezza a 18 piedi di lunghezza. 2.° Alla loro *posizione* in isquadra, a piombo, ma gli esteriori alquanto obliquamente. 3.° All' *intervallo* fra loro, che dipende dalla loro grossezza, e ordinariamente è di 3 in 4 piedi. 4.° Alla maniera di *batterli*: convien ricorrere alla meccanica. 5.° Prima di posar la muratura sopra, convien recidere le teste dei pali, per uguagliarli, e riempiere gl' intervalli con delle scaglie di pietra viva, e spianarvi sopra uno strato di buon carbone ben battuto, o di frammenti di piccole pietre cotte. Si avrà così un buon fondamento. — MIL.

PALLA — (Boule) Si dà in generale questo nome ad ogni corpo rotondo, di qualunque materia, e a qualunque uso esso serve; ed è sinonimo di *globo*, ma *globo*, come anche *sfera*, hanno altre significazioni.

Si pongono sovente delle *palle* di pietra o di marmo negli edificj: e sebbene questo genere d'ornato sia molto insulso, contuttociò lo troviamo non di rado messo in pratica, o all'estremità dei rami di scala, o sovra piedestalli nei giardini.

Palla di finimento — (Boule d'amortissement) — È un corpo sferico che sovrapponesi a qualche ornato; se ne pone sulla cima d'un campanile, o sulla lanterna d'una cupola, avvertendo che sia proporzionato il suo diametro. La palla della cupola di San Pietro in Roma è di bronzo, con un' armatura di ferro nell' interno: essa è stata fatta con molta maestria: il suo diametro ha più di otto piedi. Lungo il collo, che la unisce alla lanterna, si è praticata una scala che mette all'interno della *palla*, la capacità può contenere sedici persone.

PALLADIO (Andrea) nato in Vicenza nel 1518, morto nel 1580.

Di nessun architetto od artista di quell'epoca seguì il *Palladio* le lezioni. Se dobbiamo credere a ciò che di sè stesso egli dice nella prefazione e nell'epistola dedicatoria del primo libro del suo *Trattato d'architettura*, trasportato sino dalla giovinezza da un gusto naturale verso lo studio di quest'arte, non ebbe a guida ed a maestro che Vitruvio. Questi studj, che secondo lui medesimo, occupavano gli anni della sua prima gioventù, ci sembrano atti a smentire un'opinione vaga, ch'egli cioè avesse perduto il tempo più prezioso della sua vita in lavori meccanici e subalterni. Lo studio solo di Vitruvio fa supporre nell'individuo che vi si applica uno spirito già coltivato e fornito di altre cognizioni. Di fatti il Temanza ci assicura, che all'età di 23 anni, il *Palladio* possedeva in geometria ed in letteratura un corredo di cognizioni che sono i mezzi necessarj per giugnere al complesso di quella scienza che esige l'architettura.

Alcuni hanno creduto che il celebre Trissino abbia potuto contribuire ai progressi del giovine architetto, ed influire sulla direzione del suo gusto; si è pur anche cercato di appoggiare una tale opinione sull'onorevole menzione che il *Palladio* ha fatto del Trissino nel suo *Trattato dell'architettura*. Ma siccome non dice ch'egli sia stato suo maestro, così dal suo silenzio intorno a questo proposito è da conchiudere non esser vero, tanto sarebbe stato naturale all'amor proprio, non meno che per riconoscenza, il vantarsi d'aver ricevuto lezioni da un uomo così rinomato. Checchenesia, possiamo credere ch'egli andasse debitore al sapere ed all'amicizia di questo suo zelante protettore, di certo incoraggiamento che rese più facili e più pronti i suoi progressi. In fatti sappiamo che per tre volte egli fece con lui il viaggio di Roma.

Il *Palladio* s'avvide ben presto della insufficienza de'suoi primi studj, ristretti sino allora alle opere di Vitruvio, di Leon Battista Alberti, e degli altri maestri suoi predecessori. In Roma si dedicò di proposito alle ricerche ed agli scavi de'monumenti antichi, non però alla maniera di coloro che ne moltiplicarono le copie per farne altrettante ripetizioni nelle loro opere. Egli che aspirava ad essere non il copista, ma l'imitatore dei modelli antichi, non era tanto il calcolo delle loro misure, di cui andava in cerca, quanto il sentimento e la ragione delle loro proporzioni. Ad esso non richiedeva le regole bell'e fatte, ma i principj che avevano formate le regole; egli voleva appropriarsene lo spirito prima di seguirle alla cieca. Non contento di riprodurre in particolare le parti degli edificj negli avanzi rispettati dal tempo, egli intraprese di investigare le loro fondamenta, per rilevarne l'insieme, e ricomponendo, dietro le loro indicazioni, questi avanzi sconnessi, fu desso uno de'primi a ridonare l'idea completa del primitivo loro stato.

Una lettera del Trissino, in data del 1547, ci fa sapere che in questo stesso anno il *Palladio*, che contava 29 anni, si ristabilì nella sua patria, che doveva arricchire delle conquiste da lui fatte su Roma antica. Tutti convengono ch'egli ebbe una parte nella costruzione del *palazzo* comunale di Udine, il quale era stato cominciato da Giovanni Fontana; almeno il Temanza, buon giudice in questa materia, assicura che in varie parti dell'edificio si riconosce in modo molto evidente il gusto del *Palladio*.

Ma un'impresa più grande doveva aprire un largo campo e più conveniente al suo ingegno: era questa la ristaurazione, o piuttosto riedificazione del monumento denominato in Vicenza la Basilica, o Palazzo della Ragione, antica costruzione di quello stile, detto in Italia tedesco o gotico. È dessa una vastissima sala, circondata da portici, la quale fu senza dubbio una copia delle basiliche degli antichi Romani; perchè sembra che anticamente vi si amministrasse la giustizia. Il corso degli anni, e varj accidenti l'avevano ridotta ad uno stato di decadimento. Nel quindicesimo secolo vi si erano fatte, particolarmente nei portici esterni, moltissime riparazioni, che ne avevano ritardata la ruina. Ma divenuto imminente il pericolo furono consultati diversi architetti sul modo migliore per conservare, se fosse possibile, almeno la gran navata interna, appoggiandola al di fuori a nuovi portici, che le servissero di contrafforti. Giulio Romano, che in quel tempo abitava in Mantova, diede un progetto di ristauri; ma quello del *Palladio*, che ebbe un numero maggiore di voti, ottenne la preferenza.

Nulla di più difficile in architettura che il porre in accordo, con un avanzo di fabbricato di gusto antico, una nuova costruzione, la quale non presenti disparità alcuna, e non lasci travedere il vincolo imposto all'architetto. Fu certo un tratto di maestro quello del *Palladio* d'aver saputo adattare a sostegno di quell'antica costruzione un ordine esterno di portici così bene in armonia con essa, che a stento si crederebbe appartenesse un tale edificio a tempi così diversi e a gusti che sembrar dovevano così differenti fra loro. L'architetto immaginò d'innalzare tutto all'intorno della sala che si doveva conservare due file di gallerie, l'una al di sopra dell'altra, l'inferiore delle quali presenta un ordine dorico, e la superiore un ordine jonico. Queste colonne, tanto al basso che all'alto, sono per metà internate ne' piedritti delle arcate, il cui pennacchio posa su colonnette isolate; il cornicione dorico è ornato di triglifi e di metope; il jonico sostiene una balaustrata che serve d'appoggio ad un terrazzo che ricorre tutto all'intorno. Al di sopra, e qual sostegno del tetto, sorge in rientranza una specie di attico frammisto a piccoli pilastri e ad aperture o finestre rotonde, appartenenti all'antica costruzione della gran sala, e che danno lume all'interno.

La pianta e spaccato di questo monumento possono soli far prova della intelligenza colla quale il *Palladio* ha saputo stabilire un'esatta corrispondenza fra i sostegni della nuova disposizione esterna e quelli che formano gli antichi pilastri dell'interno. Non saprebbesi abbastanza ammirare in questo felice ristauro, che ha rimodernato il tuttinsieme, la bellezza de'materiali, la esattezza della esecuzione, la finezza e correzione de'particolari, che costituiscono il vero merito d'una buona architettura.

La riputazione, che quest'opera procacciò al *Palladio*, gli valse una chiamata a Roma, ove ritornò per la quarta volta. Trattavasi di assentare i progetti pel compimento di San Pietro. Il Trissino aveva raccomandato il suo protetto a Paolo III; ma questo pontefice morì prima dell'arrivo del *Palladio*, e poco dopo anche il Trissino. Tuttavia il nostro architetto seppe approfittare del suo soggiorno in Roma; si accinse a misurare e a disegnare di nuovo la maggior parte degli antichi edificj. Roma lo vide per la quinta volta intento allo studio delle sue antichità. E con questi reiterati lavori giunse a pubblicare nel 1564 un'operetta sui monumenti antichi, la quale, sebbene un po' troppo succinta, fu però accolta con gran plauso, e ristampata tanto in Roma, quanto in Venezia.

Tornato in patria vi si stabilì definitivamente; e tanta era la rinomanza cui era salito, che ognuno andava a gara di avere od un palazzo di città od un casino di campagna eseguito sui disegni di lui. E qui comincerebbe, se la natura e la estensione del presente articolo lo permettessero, la descrizione di quella serie innumerevole di edificj così variati nel loro concetto, così ingegnosi ne'loro alzati, così eleganti e di gusto sì squisito, de'quali il territorio degli stati veneti ci presenta una copiosa raccolta.

Ma come far conoscere col ragionamento un certo genere di bellezze, cui non arriva alcun ragionamento? Una nuova difficoltà si aggiugne a quelle che dipendono dalla natura di questo soggetto: noi non sappiamo realmente sotto quali nomi indicare al presente la maggior parte di quelle deliziose abitazioni, che, per effetto delle politiche vicende de'nostri tempi, hanno più d'una volta cambiato di proprietarj. Sarebbe d'uopo fare al presente una nuova opera del *Palladio*, nella quale ciascun edificio fosse indicato col nome della città e della contrada, de'luoghi e ville ove esiste; in mancanza di questo, ci contenteremo di indicare le principali sue opere sotto il rapporto della varietà della loro architettura, classificandola, o come palazzi di città, o come casini di campagna.

Possiamo affermare che il *Palladio* ha ricavato quasi tutte le combinazioni che la diversità degli ordini greci, le loro moltiplici applicazioni alle forme ed ai bisogni della costruzione, i processi variabili dell'arte di edificare, e l'impiego ingegnoso di tutte le sorta di tipi, possono procurare a tutte le esigenze alle quali l'artista è tenuto di conformarsi.

Ne' palazzi di città il *Palladio* seppe riunire con

molta proprietà l'uso dei portici e l'impiego degli ordini delle colonne. Per lo più il pianterreno de' suoi fabbricati son composti di arcate, ora semplici e senza fascia, ora, ed anzi di sovente, questi portici servono di basamento rustico al piano superiore e alla disposizione delle colonne di cui è decorato. Nessuno ha impiegato con maggior riservatezza e gusto il genere rustico: si può, sotto il rapporto del gusto, considerare il bugnato, per l'effetto che ne sa trarre l'architetto, come mezzo di contrasto che fa risaltare le parti liscie, e spiccare vieppiù l'eleganza delle colonne e degli ornamenti. Nello stesso tempo che manifesta con maggiore o minor energia il carattere d'ogni genere di edificio, esso ha il vantaggio di dare un grande aspetto di solidità alla fabbrica, e questa solidità è pure un lusso dell'architettura. Il *Palladio* non ispinse, come erasi fatto prima di lui in Firenze, l'impiego del bugnato sino al punto che costituisce l'eccesso; eccesso il quale non sembra addirsi che ai muri di una fortezza o di una prigione. Abile nel variare ingegnosamente gli scomparti, conobbe l'arte di temperarne l'austerità con varie gradazioni, con un accordo ben combinato fra la massa generale ed i dettagli; di maniera che l'osservatore trova in questo genere tanto maggior diletto, in quanto che non pare che molto vi si presti il suo carattere.

Tale, a parer nostro, è l'impressione prodotta dal magnifico palazzo di *Tiene*. Il *Palladio*, nel riferirci ch'egli avea disposto, che il lato che guarda la piazza in modo di ordinare le botteghe che sotto la curva delle arcate avessero per dipendenza un mezzanino, ci spiega il motivo che forse lo indusse a dare all'imbasamento un carattere così massiccio. Il piano principale, che ha undici finestre di facciata a ciascuno dei quattro lati, è ornato di pilastri corintj accoppiati agli angoli dell'edificio, o sopra alcune spalle più larghe, ma isolate in tutte le altre, e staccantisi da un fondo tagliato a semplici liste. Gli stipiti delle finestre sono a frontoni alternativamente angolari e circolari, sostenuti da colonnette che tagliano il bugnato, il quale insieme colle chiavi sporgenti della piattabanda, richiamano il genere dell'imbasamento. Spiace, a dir vero, che un così bell'insieme non sia stato condotto a termine; nè possiamo formarcene un'idea generale che nella grande collezione delle opere del *Palladio*, pubblicata in Vicenza nel 1786.

Educato sui modelli dell'antichità e nudrito delle sue dottrine, questo valente e dotto architetto si è di sovente permesso di produrre i disegni de' suoi proprj monumenti, per ispiegare e commentare Vitruvio. E fu probabilmente con tale intenzione che fabbricò in Vicenza per un signore di nome Giuseppe Porti, e sopra un terreno respiciente due contrade, una casa composta di due case simili e riunite da un cortile comune colla medesima distribuzione interna e lo stesso alzato esterno. *Quella del dinanzi* (dice lo stesso *Palladio* commentando Vitruvio coll'esempio di questo palazzo) *è pel padrone; quella di dietro pei forestieri, secondo la pratica delle case greche, che avevano così due corpi di abitazioni distinte.* Questo doppio palazzo è commendevole tanto per la ragionevolezza delle sue masse, quanto per la eleganza de' suoi dettagli. Il cortile che riunisce le due abitazioni è circondato da una galleria formata da colonne con capitelli corintj composti.

Il *Palladio* non si è quasi mai ripetuto in una sola delle innumerevoli sue composizioni. Egli sa disporre di tutti i mezzi, di tutte le combinazioni che possono somministrare le parti elementari dell'architettura, e possiede l'arte di modificarne l'impiego senza mai eccedere la misura dei temperamenti ch'esse comportano. Qui lo vedi stabilire l'uno sull'altro due ordini di colonne, o incassate o semplicemente addossate, come nel palazzo Tiene; là mette in pratica dei pilastri, la cui altezza abbraccia due piani, come nel palazzo *Valmanara*. Ora innalza le colonne di prospetto su altissimi piedestalli, elevati anch'essi sopra zoccoli; ora accoppia le colonne assegnando loro una base comune; ed ora fa tutto il contrario. Altrove, come nella loggia del giardino di Valmanara, scorgesi un imbasamento ad arcate interamente liscie, sostenere un peristilo in isporto di colonne doriche con un frontone, e facendo l'intercolonnio di mezzo più large degli altri.

Riportiamo queste poche varietà, di cui sarebbe troppo lunga la enumerazione, per dimostrare in qual senso il *Palladio* ha saputo applicare l'arte degli antichi alla costruzione delle case moderne, usando di certe libertà di cui anche gli antichi si saranno probabilmente giovato; ma nessun esempio possiamo addurre, perchè nulla ci è rimasto di tutto ciò che presso loro formava la così detta *architettura* civile. Soltanto dai loro tempj e dalle ruine de' più grandiosi edificj ci è dato il poter conoscere le pratiche e le traccie del loro gusto. Ma sarà egli poi verisimile, che le regole dell'arte, anzichè piegarsi alle innumerevoli convenienze delle fabbriche particolari, abbiano dovuto o potuto sottomettere tutti i bisogni ad una inflessibile severità?

Sembra che il *Palladio* si fosse proposto di dimostrare che tutto ciò che vi ha veramente di fondato sulle esigenze dell'ordine e della ragione nel sistema e nelle forme, rapporti e proporzioni dell'architettura degli antichi, può convenire a tutti i tempi, a tutti i paesi, colle modificazioni relative che gli antichi medesimi hanno ammesso in ciascuna delle opere loro. A ben intendere la sua maniera d'imitare l'antichità, pare siasi unicamente proposto non già di fare quello che hanno fatto, rigorosamente parlando, gli antichi, ma sibbene quello ch'essi medesimi avrebbero fatto, o diciamo meglio quello che farebbero se tornassero al mondo e fossero costretti a lavorare sotto l'impero di altre convenienze. Da ciò quell'applicazione libera, facile ed ingegnosa di masse, di piante, di linee, di dettagli e d'ornamenti dell'an-

tico in tutti quanti i generi di edificj intorno a cui si è esercitato il di lui ingegno.

Percorrendo la serie innumerevole de'bei casini di villeggiatura di cui egli ha abbellito il territorio vicentino e gli stati veneti, ne par di essere trasportati nelle antiche regioni o della Grecia o di Roma, tanto l'architettura vi ha profuse le sue più gradevoli produzioni. Ne' paesi moderni nulla potrebb' essere paragonato a questo aggregamento di abitazioni non meno eleganti che suntuose, in cui, dando libero sfogo alla sua immaginazione, il *Palladio* si piacque di abbracciare nella inesausta varietà de'suoi disegni tutte le specie di combinazioni, di forme accessorie e di accompagnamenti, che servono in certo modo di cornice al corpo principale della fabbrica.

Ci asterremo, per non allungare di troppo il presente articolo, dal fare l'enumerazione od una dettagliata descrizione di tutte le invenzioni del *Palladio*, rimettendo il lettore al suo *Trattato di architettura*. Qui vedrà egli il corpo principale della casa innalzarsi nel fondo di una spaziosa avancorte chiusa da portici circolari; colà non poche dipendenze maestrevolmente legate fra loro, le cui masse vanno ad appoggiarsi al palazzo che le domina; altrove il fabbricato d'abitazione è formato da quattro corpi, aventi ciascuno un peristilio, e riuniti da una cupola che è il centro della composizione. D'ordinario ampj porticati conducono al corpo del fabbricato principale. Tutti gli accessorj variano nelle loro piante, da un progetto all'altro, come le masse principali ne' loro alzati. L'aspetto d'ogni composizione ci presenta un motivo ingegnoso da cui risulta un effetto pittoresco.

Aggiungasi che a tutte queste invenzioni presiedono un ottimo gusto, una esecuzione pura, una scelta elegante di forme e d'ornamenti, con una mescolanza di materiali piacevolmente combinati, senza che in alcuna parte apparisca la menoma bizzarria. Non si veggono in fatti nè frontoni spezzati o tronchi, nè risalti inutili, nè forme contorte, nè dettagli frastagliati, nè ornamenti superflui: sempre o la linea retta o la curva regolare, nulla di mistilineo nelle piante, nessun alzato ondeggiato, nessuna trabeazione spezzata o rialzata.

Tale, in una parola, fu la quantità delle invenzioni del *Palladio* in questo genere, e tale la moltiplicità delle intraprese offertesi al suo genio, o dal suo genio propóste, che dopo di lui, come può ben affermarsi, pochissime sono in qualunque paese le opere del genere di quelle da noi accennate, le quali non si risentano del gusto di quest'insigne architetto. Suol dirsi comunemente: *ha del Palladio*, quando si vuole in fatto di palazzi di città o di campagna lodare, per lo stile o la composizione, l'opera di un architetto moderno.

Il nome del *Palladio*, già noto in tutta Italia, doveva a più forte ragione risuonare in Venezia. Egli aveva architettato vicino a questa capitale sulle rive della Brenta il bel palazzo Foscari, così ragguardevole per la semplicità della sua massa, per le sue belle proporzioni, per la nobiltà ed eleganza del suo peristilio a colonne joniche. Il Sansovino, che vecchio di 80 anni, toccava il termine della sua lunga carriera, fu de' primi a proclamare il *Palladio* per suo successore, deponendo nelle sue mani lo scettro dell'arte.

La prima opera del *Palladio* in Venezia fu il monastero di San Giovanni Laterano della Carità. Imbevuto delle idee dell'antichità, egli avea formato il progetto di realizzare nella composizione del suo edificio la pianta descritta da Vitruvio della casa dei Romani. Dietro un tale programma egli costrusse all'ingresso un bel *atrio* corintio, conducente ad un cortile circondato da portici, il quale da tutti i punti a cui facea capo, collegavasi al fabbricato di abitazione, alla chiesa ed alle sale di servizio. Molte di queste costruzioni erano già terminate, quando un incendio ne distrusse la maggior parte. Di tutto questo insieme non rimane che un lato del gran cortile, una delle sale e la scala a lumaca.

Nello stesso tempo si andava fabbricando sopra suoi disegni il bel refettorio di San Giorgio Maggiore. I religiosi, maravigliati dello stile puro e grazioso del *Palladio*, risolvettero di demolire l'antica loro chiesa, e lo incaricarono d'innalzarne una nuova. In questa, che è una delle principali suo opere, mostrò altrettanto gusto che giudizio nel modo di adattare i principj, le forme e le proporzioni dell'architettura antica alle idee, ai bisogni ed agli usi moderni per le chiese cristiane, diverse in tutto dai tempj del gentilesimo.

Qui si manifesta in modo evidente quello spirito con che il *Palladio* seppe, come dicemmo, imitare gli antichi, non già operando come se fosse stato del secol loro, ma immaginando la maniera con cui essi medesimi opererebbero se vissero nel secolo di lui. Il sistema generale degli antichi, quale ce lo fanno conoscere i loro monumenti e l'architettura loro il dimostra, fu quello di dare, per regolatrice della forma tipica d'ogni genere d'edificio, una ragione elementare, derivata dalla natura delle cose, vale a dire tratti dagli usi richiesti dal bisogno. Fu in tal modo che a partire dagli elementi primitivi che servirono di rudimenti alle parti costitutive della loro architettura, essi si regolarono sempre, in conseguenza di un tale principio, pel carattere da assegnarsi ad ogni monumento sulla forma originaria che la necessità e le diverse convenienze che ne derivano gli avevano da principio impresso.

Il *Palladio* si contenne nel modo stesso. Egli trovò che non eravi un rapporto maggiore tra la forma del tempio de' pagani e quella della chiesa de' cristiani, che fra le cerimonie e le pratiche esteriori delle due religioni. Invece di andar contro agli usi ricevuti, alle inveterate opinioni, e quindi al sistema di costruzione e di alzato richiesto da altre istituzioni, dovette cercare di modellarsi sul tipo primitivo de' monumenti

del cristianesimo. Ora questo tipo fu quello della basilica, edificio che, dall'origine, fu il solo adatto a contenere la numerosa affluenza che il culto cristiano adunava in un vasto recinto.

L'uso per le chiese, come una volta per le basiliche, essendo quello di costruire la navata di mezzo più alta delle navate laterali, il *Palladio*, in luogo di que' frontispizj capricciosi, che non possono armonizzare coi corpi irregolari della costruzione, volle che la vera disposizione dell'insieme e del suo interno si trovasse in rapporto evidente colla facciata; vale a dire egli volle che questa facciata, calcata se così possiam dire nelle sue linee sulle masse diverse, nell'altezza della costruzione, si componesse d'un grandioso ordine di colonne elevate su piedistalli, e sostenesse un frontone adattato al tetto della navata principale. Supponendo in seguito che le due parti inferiori o le navate laterali avessero potuto ricevere un frontone comune, se non fosse stato tagliato dall'alzato della navata di mezzo, egli non conservò di questo supposto frontone che la parte sagliente di ciascun lato, colla porzione della sua base o del cornicione che sorregge un ordine di pilastri meno alti della metà delle colonne di mezzo. Si trovò quindi esternamente palese e resa evidente la disposizione dell'intero corpo della costruzione. Questo partito, il quale non è senza qualche difetto, quando si voglia far luogo ad una critica rigorosa, sarà sempre meglio adattato al suo oggetto di quello che sia que' prospetti incoerenti di facciate a tarsia che, non aderendo in modo alcuno al sistema dell'alzato reale delle chiese a più navate sembrano opere fuor di proposito ed insignificanti.

Il sistema che abbiamo sviluppato venne praticato dal *Palladio* nella sua bella chiesa di San Giorgio Maggiore. L'interno forma una croce latina, le cui braccia sono riunite da una cupola. Scorgesi in tutto un carattere savio, una esecuzione precisa, uno stile di dettagli semplici, nobili e ben ordinati. Il coro che sembra un'aggiunta alla pianta primitiva, offre una imitazione dell'antica sì esatta, nella disposizione delle finestre, che siamo tentati di riconoscervi un'intera conformità con quella delle nicchie del tempio volgarmente chiamato di Diana a Nîmes. Sappiamo che il *Palladio* avea visitato, misurato e disegnato le antichità di questa città.

Egli seguì lo stesso sistema di facciata nel frontispizio che fece alla chiesa di San Francesco della Vigna, opera del Sansovino, il quale le avea destinato un prospetto diverso. Ma quello del *Palladio* ottenne la preferenza. Esso consiste in un grandioso ordine corintio applicato all'alzato della navata, il cui timpano concorda col comignolo del tetto. Quest'ordine taglia pure la trabeazione, base del supposto timpano delle navi laterali, e di cui ogni avanzo d'inclinazione si adatta a quella del tetto delle medesime navi laterali.

Il senato incaricò il *Palladio* di fabbricare la chiesa del Redentore, monumento votato in rendimento di grazie per la cessazione della peste che nel 1576 avea fatto stragi nello stato veneto. In esso è da ammirarsi la semplicità della pianta, la nobiltà del suo ordine corintio, e la felice disposizione delle cappelle laterali, le quali, occupando tutto lo spazio delle navate laterali, ne tengono luogo sino ad un certo punto, per mezzo del passaggio praticato dall'una all'altra cappella. Il *Palladio* qui pure si tenne ligio al partito di decorazione che avea adottato pei frontispizj di chiesa, cioè porzioni saglienti di frontoni per corrispondere alle pendenze del tetto delle navi laterali, e un ordine grandioso con timpano corrispondente al comignolo della navata maggiore. Qui tuttavolta un attico nasconde il colmo del tetto della chiesa.

Viene al *Palladio* attribuita pur anche la costruzione di alcune altre chiese di minore importanza, le quali, supposto che appartengano a quest'architetto, pochissimo aggiungono alla sua gloria.

Questi grandiosi e innumerevoli lavori non impedivano all'architetto vicentino di adoperarsi anche in vantaggio della sua terra natale, la quale facevasi un dovere di approfittare del suo ingegno in tutte le più importanti intraprese. Quindi nel 1551 era stato incaricato di dare il disegno d'un teatro che si voleva erigere nella gran sala del palazzo comunale, per rappresentarvi la tragedia d'*Edipo*. Una simile occasione gli avea dato luogo di preludere all'ultima e grande opera di questo genere, di cui parleremo in appresso. In Venezia avea pure innalzato un altro teatro che venne decorato da Federico Zuccaro. Fu per lungo tempo conservato come un modello di gusto; ma un incendio consumò la maggior parte dei fabbricati del monastero, in cui esso era situato.

Un avvenimento disastroso porse al *Palladio* l'occasione di mostrare il suo sapere in un genere affatto diverso. Un traripamento della Brenta avendo rovesciato il ponte di Bassano, egli fu incaricato di fare il disegno di un nuovo ponte in pietre, che può vedersi nel capo IV del III libro del suo *Trattato d'architettura*. La grandiosità dell'impresa spaventò gli abitanti, i quali si limitarono a chiedergli un ponte di legno che venne costrutto nel 1570, il cui disegno trovasi al capo IX dell'opera succitata. Questo ponte, lungo 180 piedi, è di una semplicità maravigliosa. Esso è coperto da una galleria a traforo sostenuta da colonne, le quali non lasciano di contribuire all'effetto piacevole prodotto da quella vista.

Non meno addottrinato nell'arte dell'architettura degli antichi, che nella scienza della loro costruzione e de' loro processi meccanici nell'arte del carpentiere il *Palladio* avea letto nei Commentarj di Cesare la descrizione del ponte di legno che quest'illustre capitano avea fatto costruire sul Rodano. Egli tentò di realizzarne col disegno le sapienti combinazioni, di cui si possono vedere nel libro di sopra citato gl'importanti dettagli. Nel libro medesimo si ammira pur anche il progetto di un ponte magnifico per una grande

capitale. In questa composizione il *Palladio* aveva avuto in mira la città di Venezia. Questo ponte, nella sua idea, doveva essere quello di Rialto, che si progettava da molto tempo di voler costruire in *pietra* sul grande canale. Già Michelangelo e Fra Giocondo avevano presentato i loro disegni per una tale impresa, sempre tirata in lungo. Nuovi architetti entrarono successivamente in concorrenza, e fra questi contavansi il Sansovino, il *Palladio*, lo Scamozzi, il Vignola e Antonio del Ponte. Il modello di quest'ultimo venne finalmente adottato; lo che per altro, sia detto in proposito di concorsi, non prova che il progetto di quest' ultimo fosse migliore di quello degli altri.

La storia de' grandi artisti e delle opere loro non è come la storia degli altri grandi uomini e delle loro gesta. Quanto più copiosa di fatti è la vita d'un eroe, tanto più lo storico è tenuto di accrescere i racconti e gli sviluppamenti in ragione della estensione della sua materia, in quanto che non farà che aumentare l'interesse del soggetto e la curiosità del lettore. La quantità delle opere, particolarmente di un architetto, non varrà certo a produrre lo stesso effetto. Qualunque varietà egli abbia introdotta nelle innumerevoli sue produzioni, l' elenco loro e la descrizione, necessariamente tecnica, e sempre insufficiente senza il disegno che parla agli occhi, servirebbero piuttosto ad annojare che ad istruire il lettore. Per questo, ben lontani dall' estendere la storia del più fecondo di tutti gli architetti, in proporzione del numero delle sue opere, abbiamo stimato conveniente (rimandando il lettore alla collezione di esse già incise) il restringerci al picciol numero di quelle che possono viemmeglio dare una giusta idea della diversità dei meriti del loro autore.

Precipuo nostro scopo fu quello eziandio di far conoscere l'influenza che il gusto del *Palladio* ha esercitato su quello di tutta l' Europa, per la maniera facile, piacevole ed ingegnosa con cui ha saputo applicare i principj dell' arte antica ai bisogni ed alle esigenze degli usi moderni. Avendo del pari cercato nella scelta delle sue opere di fissare l'attenzione su quelle che in ciascun genere hanno contribuito di più alla sua riputazione, ci rimane di parlare del monumento, che lo tenne occupato negli ultimi anni della sua vita, e nel quale si mostrò l'emulo, e, se così possiam dire, il continuatore degli architetti dell' antichità, cioè il teatro olimpico di Vicenza.

L'accademia olimpica di questa città andava rimettendo in onore il sistema ed il gusto delle opere drammatiche degli antichi con felici imitazioni. Per tali rappresentazioni e per quella della *Sofonisba* del Trissino, il *Palladio* aveva già in parecchi luoghi innalzato dei teatri, alcuni de' quali temporarj. L' accademia vicentina, cui dispiaceva il dover cambiare continuamente di luogo, risolse di far erigere un teatro fisso e permanente. Siccome a quell'epoca tutto conformavasi all' antico, drammi, poemi, ed ogni altro soggetto, l' idea di regolarsi sulle norme antiche per la costruzione, la forma e la decorazione tanto della scena e dello spettacolo, quanto della sala per gli spettatori, fu non meno semplice, che naturale. D'altronde Vicenza possedeva l' artista più versato nella intelligenza dell'antico su questo particolare, il quale aveva già somministrato a Daniello Barbaro, pel suo commentario di Vitruvio, le cognizioni che in siffatta materia aveva acquistato collo studio e colla pratica.

Al *Palladio* dunque venne affidato l' incarico di quest' opera, nella quale fece mostra non meno di abilità che di sapere e di gusto. Giova il notare che in questa, come in tutte le altre sue opere, diede prova di quel buono spirito che sa adattare alle esigenze del tempo ed alla natura del terreno i tipi e le forme de'modelli dell'antichità. Ristretto nello spazio a lui assegnato, dovette allontanarsi dalle regole di Vitruvio nella configurazione della pianta del suo teatro, dando alla parte circolare la forma elittica in luogo di quella del semicerchio. Al di sopra dei gradini, che occupano lo spazio della così detta platea, s' innalza un bel colonnato corintio che sostiene una trabeazione con statue. Questo forma due gallerie, l'una inferiore, l'altra superiore, alle quali per altro egli non potè dare, per la circolazione, un' intera continuità, a motivo dell' attiguità della contrada, a cui la fabbrica è addossata. Ma siffatto inconveniente locale non nuoce per nulla alla simmetria ed alla regolarità.

Egli dispose la scena secondo il metodo antico, vale a dire dirimpetto alla gradinata egli costrusse un magnifico prospetto, formato da due ordini di colonne l' uno sovrapposto all' altro, e coronati d' un attico. Nulla può offrire un' idea più giusta della decorazione della scena ne' teatri antichi, ove, come è noto, l' architettura si permetteva certe libertà, che altrove sarebbero state veri abusi. Quivi, come i racconti di Plinio e di Vitruvio lo confermano, il lusso e l' eccesso della magnificenza non conobbero alcun limite. Il *Palladio* su questo particolare, rimase secondo noi ne' termini d'una più ragionevole composizione. Egli usò nella disposizione generale della scena, maggior saviezza e parsimonia d'ornamenti. Ognuno sa quanto le statue fossero state dai Romani soverchiamente profuse ne' loro teatri: il *Palladio* ne fece un uso più moderato. Tranne quelle che si addossano alle colonne del second' ordine, le altre vi sono generalmente distribuite e collocate con molta convenienza e buon gusto.

Alcuni pretendono, e fra questi il Temanza, che se v' ha cosa che meriti di essere appuntata, sono i dettagli della scena, dovuti allo Scamozzi, il quale avrebbe data l' ultima mano all' opera del *Palladio*, che morì prima di averla ridotta a termine. Secondo altri, fu suo figlio che, secondo i disegni del padre, diede compimento a questa bella impresa.

Sul grande arco della scena venne posta la seguente iscrizione:

OLYMPICORUM ACADEMIA THEATRUM HOC
A FUNDAMENTIS EREXIT
ANNO MD.LXXXIII. PALLADIO ARCHITECTO.

Con questa, che fu l'ultima opera del *Palladio*, porremo termine alla enumerazione de' suoi lavori. Gli studj, i viaggi, le fatiche avevano alterata la salute ed abbreviato i giorni del nostro architetto ad un'età che avrebbe ancora potuto condurre a termine più d'un lavoro già cominciato, ed intraprenderne di nuovi. Egli mancò in Vicenza il 19 agosto 1580 nell'età di 62 anni, lasciando tre figli Leonida, Orazio e Silla. Quest'ultimo gli successe nelle imprese architettoniche. Leonida lo avea ajutato in alcuni de'suoi lavori letterarj, come nelle note sui *Commentarj* di Cesare. Il *Palladio* in fatti alla scienza ed abilità nell'architettura aveva accoppiata un'estesa erudizione. Il suo *Trattato d'architettura* è una prova del suo ingegno come artista, e del suo sapere come erudito ed antiquario. Il successo di quest'opera fu tale, che nello spazio di 62 anni se ne fecero in Venezia tre edizioni. In seguito venne pubblicato e tradotto in tutti i paesi ed in tutte le lingue.

Noteremo, ponendo fine al presente articolo, che lo stile del *Palladio* ha un pregio che ne dovette facilitare la diffusione. Esso infatti presenta una via di mezzo fra quella severità rigorosa di cui abusano alcuni nella dottrina dell'imitazione degli antichi, e l'anarchia licenziosa di quelli che rifiutano di riconoscervi certe regole, per la ragione che queste regole comportano delle eccezioni. Nel concetto e nella esecuzione degli edificj del *Palladio*, vi ha una ragione sempre chiara, un andamento semplice, un accordo sufficientemente sensibile fra il bisogno ed il piacere, ed una tale armonia in questo accordo che dir non saprebbesi quale abbia dall'altro ricevuta la legge. La sua maniera offre a tutti i paesi il modello d'una facile imitazione. L'ingegno dell'autore è senza dubbio il principio donde emana una tale facilità; ma questa proprietà di adattarsi a tutto, e d'essere adottato da tutti, è altresì ciò che distingue il suo ingegno, che ha esercitato una sì grande influenza. In fatti possiam dir francamente, che il *Palladio* divenne il maestro generalmente seguito in tutta l'Europa, ed in certo modo il caposcuola dei moderni ne'fabbricati civili. In Inghilterra soprattutto si è riprodotta la sua scuola col maggiore successo. (V. Inigo Jones).

PALLAMAGLIO — (Mail) Specie di giuoco che ha dato il nome al locale, in cui si faceva un tempo questo giuoco.

Era un viale d'alberi di 3 o 400 tese di lunghezza sopra 4 o 5 di larghezza, circondato di assi attaccate a piuoli all'altezza d'appoggio, con un'area di ritagli di pietra, coperta di cemento, nella quale si lanciano delle palle di legno con un maglio ferrato, a lungo manico.

PALMA — (Palme) — Ramo del palmizio. Nulla di più comune della *palma* ne'monumenti dell'antichità.

La *palma* era portata dal trionfatore; essa formava le corone dei vincitori ne'ludi ginnastici; e figura, sulla tavola dei giuochi atletici nella Grecia, insieme con altri oggetti, come premio destinato a chi riportava vittoria.

Questa proprietà di indicare vittoria, le venne pure conservata nelle lingue moderne, e nei paesi che non hanno nè palmizi, nè *palme*. Essa non è più che una metafora, e solamente sotto il rapporto di simbolo la vediamo ora figurare negli ornati dell'architettura.

È inutile il dire che il posto più naturale è sui monumenti che vengono destinati, sotto il nome di *archi trionfali*, o di *porte trionfali*, a celebrare le gesta di qualche guerriero. La *palma* potrà dunque decorare parecchi edificj, ora ne'fregi incrocicchiandosi, ora frammista a rami d'olivo. Essa potrà eziandio essere introdotta negli ornati del capitello a *campana*, o corintio.

Ne' monumenti de' primi tempi del cristianesimo si trova usata la *palma*, come si crede, qual attributo dei martiri, e molti sarcofagi hanno convalidata una simile opinione. Essa fu anche un'allegoria molto naturale: riguardavasi il cristiano come l'atleta della fede, come il soldato di Gesù Cristo; e quando aveva subito il martirio si considerava la sua morte come una vittoria riportata sulla idolatria.

Così in tutte le rappresentazioni di oggetti consimili, per la pittura e la scultura, si vede la *palma* assegnata come attributo al santo glorificato; ed il linguaggio ha consacrato lo stesso simbolo ne'racconti degli *Atti dei martiri*, dicendosi che il tale o tal altro ha riportata la palma del martirio.

PALMETTA — (Palmette) Piccolo ornato usitatissimo nell'architettura; è un diminutivo della *palma* ch'esso imita colla composizione simmetrica delle sue foglie, che vengono intagliate in una forma un po' convenzionale su tutti gli spazj sì degli edificj, che dei mobili e dei vasi.

La *palmetta* fu, del pari che il *meandro*, l'ornato più comune de' vasi greci dipinti. Ora forma la linea su cui poggiano le figure, ora serve di decorazione ai bordi ed alle frange delle tuniche e delle stoffe. Per lo più l'estremità delle foglie di cui è composta è accartocciata, e termina in cerchio, come si vede in certi bacelli.

La *palmetta* è divenuta un ornato comunissimo da alcuni anni, per non dire soverchio, come interviene a tutto ciò che lo spirito di moda si piace di moltiplicare, essendo proprio della moda di escludere la ragione da tutto ciò che sottomette al suo dominio.

PALMIRA — (Palmyre) — Città un tempo rinomatissima nell'antica Siria. Essa era la capitale della provincia chiamata dal suo nome, *Palmirena*; in

seguito divenne la capitale di un regno particolare. Anticamente chiamavasi *Thanar* o *Tadmor*, vale a dire *città delle palme*, donde trasse il nome di *Palmira*.

Il deserto che circonda *Palmira*, e che gran tempo ne ha isolato gli avanzi, separandoli dai paesi abitati, ha contribuito senza dubbio alla conservazione delle ruine che vi si ammirano ancora in una quantità prodigiosa. Nessun luogo ne può vantare altrettante, e così ben conservate.

Nel 1765 Wood e Dawkins hanno fatto conoscere, nella magnifica loro opera, questi avanzi così ragguardevoli. Colla scorta di questi due viaggiatori, e rimettendoci spesso ai loro disegni, daremo una succinta notizia de' principali monumenti ch' essi hanno particolarizzato in moltissime tavole.

L'avanzo più importante degli edificj di *Palmira*, e nel tempo stesso il più istruttivo per la conoscenza della grandiosità de' tempj dell' antichità, è quello a cui i viaggiatori hanno dato il nome di *Tempio del Sole*. Sembra, secondo la pianta, ch' esso si componesse di un vasto recinto quadrato, di 800 piedi inglesi per ogni lato. Questo recinto è formato da un peribolo o muro ornato esternamente e internamente di pilastri, ai quali corrispondono nell' interno due file di colonne che presentano due gallerie o passeggi che girano tutt' all' intorno dell' immensa piazza, in cui è situato il tempio periptero, di cui ci facciamo a parlare.

Il recinto dalla parte occidentale presenta una magnifica entrata: è un gran porticato formato da dieci colonne corintie che sostengono un frontone. Vi si nota una irregolarità di intercolonnj nelle colonne di mezzo le quali, per tenere sgombrata la porta ed allargare l'entrata, si trovano vicine alle altre in guisa da produrre da ciascun lato due colonne accoppiate e riunite sopra uno stesso zoccolo. Vi ha nell'aspetto di questo peristilio qualche cosa che richiama quello del colonnato del Louvre, come se ne avesse suggerito il carattere e l' idea; del resto questo peristilio è in isporto sul muro di recinto, e le colonne si accordano coi pilastri di questo muro.

Il tempio periptero, di cui si fa menzione, non occupa il mezzo della grand'*area*, e si presenta sulla sua lunghezza quando si entra dal peristilio che mette a quest' area. È forse in conseguenza di tale disposizione che l' entrata del tempio stesso è situata così nella parte laterale; ed a che dobbiamo attribuire se l' entrata non occupa il mezzo di questa facciata del tempio? Vi hanno però molte particolarità in tutta questa architettura, intorno alle quali si bramerebbero dei dettagli e delle osservazioni di una maggiore estensione.

Vuolsi, per esempio, notare che il muro della cella, o del *naos* di questo tempio ha, ne' fianchi, quattro finestre; ma sarebbe indispensabile, prima di ragionare su tutti questi oggetti, che altri viaggiatori aggiugnessero ai disegni dei suddetti due inglesi non poche nozioni, atte a porre in luce i diversi cambiamenti che i secoli hanno potuto operare in questi monumenti.

Ciò che possiamo dire della loro architettura, nella quale non si trova che l'ordine corintio, si è che parecchi dettagli nelle forme, parecchie licenze nello stile, varj abusi di disposizione o di decorazione, indicano una età, in cui la ricchezza avea occupato il posto della nobile semplicità de' tempi anteriori.

Lo che rimane provato dai capitelli dell' ordine, che forma l' alzato del tempio. Non rimane di questo capitello che la sola *campana*, o *tamburo*; ma vi si scorgono dei fori d' impiombatura i quali mostrano che le foglie del capitello vi erano state riportate o attaccate. Ora, non può questo spiegarsi, che supponendole di metallo, e questa spiegazione rende conto altresì dello spogliamento cui furono soggetti i capitelli, e dello stato in cui si trova questa parte della colonna.

La descrizione incisa delle ruine di *Palmira* ci presenta, in mezzo a' suoi avanzi, un resto di *arco*, così chiamato dai disegnatori, ma che non ha, per quanto pare, nulla di comune con un monumento trionfale, comechè si componga di un' ampia arcata accompagnata da due più piccole. Sembra, dalle file di colonne, che vanno a congiungervisi, che fosse una porta a tre entrate, le quali davano accesso ad un monumento, di cui è difficile, col solo disegno, il poter darne ragione. Checchenesia tutta questa architettura era riccamente decorata. Ai lati del grand'arco sorgono pilastri carichi di fogliami. Molti dettagli della trabeazione riunita, i quali si vedono fra i ruderi ammonticchiati a piè del monumento, hanno permesso di poterne rilevare le parti, e ben si vede che la scultura fu messa in opera in ciascun membro.

Uno degli edificj meglio conservati, in questo vasto campo di rovine, è quello denominato il *tempietto*. Ad esso non manca che il frontone e la copertura. Componesi di un peristilio corintio di quattro colonne nel prospetto, sopra due in giro, computando due volte quelle degli angoli. Il corpo del tempio, o la cella, ha il muro ornato di pilastri dello stesso ordine, ed ha di particolare, nell' interpilastro di mezzo di ciascuna parte laterale, una finestra ornata di stipiti che introduceva la luce nell' interno del tempio. Questo esempio, congiunto a quello del gran tempio periptero della stessa città, il cui muro aveva quattro finestre da ciascun lato, dev' essere aggiunto a quelli che possono rendere probabilissimo che l' interno de' tempj più antichi non riceveva sovente la luce che dalla porta d' ingresso.

L'ordine di questo tempio è corintio, come in tutti i monumenti di *Palmira*: le sue colonne offrono altresì, come in alcuni altri edificj, una specie di piccola mensola intagliata a rilievo nel terzo dell'altezza del fusto, senza dubbio per sostenere busti e statuette.

Un monumento singolare, ed unico nel suo genere

presso l'antichità, è quello che viene preso per un sepolcreto: esso è un edificio quadrato, preceduto da un peristilio formato da una sola fila di colonne corintie. L'interno presenta da ciascun lato nove sfondi divisi da tramezzi o muri, le cui fronti sono ornate da una colonna internata; il lato dirimpetto alla porta non ha che sette sfondi; e credesi che fossero destinati a contenere dei sarcofagi. I lacunari di tutte queste camerette sepolcrali sono ornati, con istraordinaria ricchezza e varietà, di cassettoni e scompartimenti d'ogni genere. Vi si ammirano disegni elegantissimi, e idee assai graziose. Eravi, nello spazio di mezzo di questa tomba, un sito per l'urna od il sarcofago del capo della famiglia, e vedesi indicata nel disegno da quattro colonne.

A che serviva egli mai un monumento d'una pianta singolare, con una navata divisa in due parti, un peristilio corintio di quattro colonne, fiancheggiato in rientranza da due colonne da ciascun lato, con cinque colonne di faccia sopra quattro di profondità? Noi certo nol sappiamo dire. Gli autori dei *Monumenti* di *Palmira* non hanno sgraziatamente accompagnata l'opera loro da descrizioni e indicazioni sufficienti.

Le ruine di questa città hanno bisogno di qualche viaggiatore il quale, profittando dei disegni che si posseggono, porti nella spiegazione e ripristinamento di tanti avanzi degni d'osservazione lo spirito critico dell'antiquaria, congiunto alla scienza del disegnatore e dell'architetto.

PALMO — (Palme) — Misura di lunghezza che si usa in alcune città d'Italia. È necessario avere cognizione delle sue varietà, essendo adoperata in molte opere d'architettura, e di monumenti antichi.

Il *palmo* fu anche una misura lineare presso gli antichi Romani; e l'uso se n'è perpetuato sino a' nostri giorni. La natura ne ha dato il modello nella dimensione della palma della mano, presa dalla flessione del metacarpo sino alla estremità del dito di mezzo. Così vengono approssimativamente misurate tuttora molte cose in Italia in mancanza del metro.

Gli antichi Romani avevano due sorta di palmo: il *palmo* grande, che corrisponde a dodici diti o nove pollici del piede reale; il piccolo *palmo*, preso sulla larghezza della mano, era di quattro diti o tre pollici. Secondo il Maggi, il *palmo* antico romano non era che di otto pollici e sei linee e mezzo. I Greci distinguevano il *palmo* grande e il *palmo* piccolo, il primo di cinque diti, ed il secondo di quattro.

Il *palmo* differisce presentemente di misura secondo i luoghi, ne'quali è in uso: il *palmo* di Genova porta nove pollici e nove linee; quello di Palermo, otto pollici e cinque linee; il *palmo* romano moderno è di otto pollici e tre linee e mezzo.

* PALTRINIERI (Antonio) di Sassuolo, presso Modena, nato ai 5 di luglio 1654, coltivò la pittura e l'architettura, meglio la seconda che la prima. Il vecchio teatro di Sassuolo, la tribuna dell'antica chiesa di San Giorgio e la facciata della chiesa dei Serviti sono di suo disegno. Ma le migliori sue opere sono il campanile della detta chiesa di San Giorgio, dai Francesi atterrato e guasto. Nella pittura non fu molto fecondo d'invenzioni, ed usò tinte triste e crude. Avea dipinta la vôlta della chiesa di San Stefano e molte prospettive in varie case, ora distrutte; sole rimangono quelle nel palazzo Bianchi alle Case nuove. Di lui pure è il quadro di Sant'Antonio nella chiesa delle monache di Santa Chiara in patria. Morì in agosto dell'anno 1717. — *BON.*

PAMPINI — (Pampres) — Festoni composti di foglie di viti e di grappoli d'uva.

Era presso gli antichi uno degli attributi di Bacco. Le teste delle sue statue erano coronate da *pampini*, e se ne veggono anche di sovente ne' tronchi d'alberi che servono ad esse di sostegno. Vi sono molti avanzi di pilastri o di guglie arabeschi il cui fondo è riempiuto di *pampini*; e di questi si fece pur uso nella decorazione delle colonne torse.

* PANCONCELLATO — Che ha i panconcelli collocati a suo luogo. — *ALB.*

* PANCONCELLATURA — Il disporre i panconcelli. — *ALB.*

* PANCONCELLO — Asse sottile assai, con la quale copronsi le impalcature e fannosi altri lavori. — *ALB.*

PANIERE — (Panier) — Servesi di questo vocabolo per esprimere nella scultura una specie d'arnese pieno a ribocco di fiori e frutti, che si sovrappone qualche volta per ornamento a colonne, o pilastri di cancellate ne' giardini.

Si veggono figure di satiri, in forma di termini o di cariatidi, portare sul capo dei *panieri*.

PANORAMA — Vocabolo che sembra appartenere unicamente al linguaggio della pittura; perocchè significa, giusta la tua etimologia, *veduta totale* o *generale*, che si ottiene mediante un fondo rotondo, sul quale si traccia una serie di prospetti che non potrebbero essere prodotti che da una serie di quadri separati.

Ora, questa condizione è assolutamente indispensabile a questo genere di rappresentazioni, il quale fa del campo, su cui il pittore deve esercitarsi, un'opera d'architettura. Si dà in fatti il nome di *panorama* all'edificio che contiene la pittura, come alla pittura stessa.

Questo edificio deve essere una rotonda, essendo sulla circonferenza interna del muro che deve applicarsi e svolgersi, per così dire la tela sulla quale opera il dipintore. È necessario che la luce vi sia introdotta dall'alto in modo da battere esclusivamente sulla pittura: il rimanente del locale deve essere oscuro. Si badi inoltre che lo spettatore sia condotto al punto centrale della rotonda da' corritoj lunghi ed oscuri, per isvezzare gli occhi dallo splendore del giorno, e fargli comparire più naturale il lume della pittura; trattandosi di produrre per quanto è possibile l'apparenza della realità. Lo spettatore così con-

dotto sopra una galleria circolare alzata nel mezzo della rotonda, non può vedere donde provenga la luce: non iscorge nè l'alto nè il basso della pittura, la quale, girando intorno alla circonferenza del locale, non presenta alcun punto dove cominci, o finisca, nè alcun limite; di maniera che si trova come sopra una montagna, dove la sua vista non è circoscritta che dall' orizzonte, e può volgendosi da ogni parte, abbracciare un' intera contrada.

Non è oggetto del presente dizionario il dire di più sulla invenzione di questo processo che ci viene dall'Inghilterra; sugli uomini che vi si sono dedicati, sulle opere ragguardevoli che sono state prodotte in siffatto genere, sull' ingegno che si richiede, sulla specie d'illusione tanto naturale che ne forma l'incanto, sui limiti che occorre di assegnargli, e sulla utilità che ne possono ritrarre le arti.

Si è creduto però necessario il farne menzione perch' esso entra nelle attribuzioni di questa specie di pittura di far conoscere con una rara perfezione le diverse città, le prospettive de'più bei luoghi, e le rovine dell'antichità. Perciò diverse pitture di *panorama* ci hanno riprodotte le vedute di Napoli, di Roma, di Londra, di Gerusalemme e di Atene. In quest'ultimo *panorama*, i preziosi avanzi d'antichità di queste città sono stati rappresentati con tale verità, che si può far di meno di vederne gli originali.

PANSTEREORAMA — (Panstéréorama) — Questo vocabolo, come il precedente, è composto delle stesse due voci coll'aggiunta della parola *stereos*, *solido*, la quale indica che la *veduta generale* componesi di oggetti non già semplicemente apparenti, ma *solidi* o di rilievo.

Con queste parole si viene quindi ad indicare opere in rilievo, le quali rappresentano, in una proporzione ridotta, contrade, città, monumenti, con tutto l'insieme e le parti loro. Queste opere si eseguiscono per lo più in legno, in sughero, in cartone od in gesso, vale a dire in materie leggiere e facili ad essere lavorate.

Si è veduto in Parigi il *panstereorama*, o la rappresentazione in rilievo delle città di Parigi, di Londra, di Lione, di Marsiglia. Nella Biblioteca di Santa Genoveffa si vede quello della città di Roma.

Sotto questa denominazione va collocata la collezione di rappresentazioni simili, in rilievo, del reale ospizio degli Invalidi, in cui si vede la maggior parte delle fortezze e dei porti di mare della Francia.

PANTEON — (Panthéon) — Questa parola significava nell'architettura degli antichi, un tempio consacrato a tutti gli Dei.

Eravene uno in Atene fabbricato da Adriano, e di cui si vedono ancora alcuni avanzi, sui quali regna però una incertezza cagionata dai pareri discordi dei viaggiatori. Alcuni prendono per un *Panteon* quello che altri chiamano *Tempio di Giove Olimpio*, e viceversa. Checchenesia, si può conchiudere sì dell'uno che dell'altro edificio, che la forma rotonda non era il carattere indispensabile di un *Panteon*, come venne immaginato dietro le antichità di Roma, perocchè non è da porsi nel numero degli edificj conosciuti sotto il nome di *Panteon* il così detto *Tempio di Minerva Media*, coperto da una cupola.

Il più famoso di tutti questi monumenti è il *Panteon* di Agrippa in Roma, conservato quasi per intero, tranne alcuni ristauramenti e modificazioni che ha dovuto subire col volgere de' secoli, ed in causa della sua nuova destinazione.

Null'altro aggiungeremo intorno ad un edificio di cui abbiamo dato le nozioni negli articoli di *cupola*, *cassettone*, *peristilio*, *tempio* ecc.

* PANTOGRAFO — Strumento che serve a copiare meccanicamente i contorni di un disegno, o di un quadro di qualche sorta, ed a ridurlo in grande o in piccolo. Esso è composto di quattro regoli mobili, uniti insieme sopra quattro perni, che formano tra di essi un parallelogrammo. Alla estremità di uno di que' regoli è collocata una punta che può scorrere tutti i contorni di un quadro, mentre una matita, posta alla estremità di un braccio simile, ne disegna i lineamenti su di una carta nella stessa proporzione, o più in grande, o più in piccolo, secondo che si è disposto il *pantografo*. Questo strumento, del quale si fa autore un Gesuita Svevo, era già pubblicato in Roma nell'anno 1631; e forse fu inventato in Italia, giacchè in Roma fu per la prima volta conosciuto. Si sono fatte in appresso al *pantografo* molte aggiunte, e specialmente in Francia. Il celebre pittore *Benvenuti* ha recentemente proposta una specie di nuovo *pantagrafo*, che in Firenze è stato sperimentato e grandemente lodato. — MIL.

* PAOLETTI (Niccolò Gasparo) fece nel 1773 un miracolo di meccanica. Trasportò tutta sana una vôlta dipinta dal palazzo di Poggio Imperiale, ed era lunga 12 braccia, e larga più di 6. La imbracò tutta entro e fuori di legname, ne tagliò i muri che la sostenevano, e poggiando su d'una travatura, come su d' un carro, la trasportò dove si volle. Il maggior ostacolo in queste imprese è l'opposizione degl'ignoranti che non vogliono che si faccia niente di straordinario. — MIL.

PARAFULMINI — (Paratonnère) — I *parafulmini* consistono in una verga di ferro terminata a punta che si colloca sul punto più elevato di un edificio onde preservarlo dai fulmini. Alla base di questa verga viene attaccato un cordone composto di un filo di ferro o di ottone intrecciato. Questo cordone, che serve di conduttore, deve terminare in un pozzo, od almeno in un sotterraneo costantemente umido.

PARALELLO — (Parallèle) — Come *addiettivo*, è un epiteto che si dà a linee, a figure, che in tutta la loro estensione sono a distanza eguale.

Adoperato *sostantivamente* è sinonimo di comparazione. Così alcuni scrittori hanno composto delle opere nelle quali essi paragonano i diversi sistemi degli architetti sulle proporzioni degli ordini, le diffe-

renti architetture fra loro e coi monumenti, e hanno dato a queste opere il titolo di paralello (V. all'articolo *Chambray* la menzione da noi fatta del *Paralello dell' architettura antica e moderna* di questo autore).

* PARALELLOGRAMMO — Quella figura di quattro lati, de' quali gli opposti sieno paralelli — *Paralellogrammo rettangolo* dicesi quello che ha in sè gli angoli retti e i lati eguali — *Paralellogrammo rettangolo* da una parte più lungo, è quello equiangolo e non equilatero. — BALD.

PARAPETASMA — Nome che i Greci davano in generale agli apparamenti, tappezzerie e tendaggi.

Pausania ha fatto più volte menzione del *parapetasma* e del suo uso ne' tempj. Esso era un grandissimo tappeto che si poneva nell' interno del *naos*, dinanzi alla statua della divinità. Si alzava ed abbassava col mezzo di funi e di girelle. Nel tempio di Giove in Olimpia, il *parapetasma* era di porpora, ed era stato regalato dal re Antioco; ed alzavasi sino alla sommità del tempio. Pausania riferisce invece che quello del tempio di Diana, in Efeso, si abbassava fino al pavimento.

PARAPETTO, SPONDA — (Parapet) — Riparo che arriva fino al petto, e serve a preservare i passaggieri dal pericolo di un precipizio; esso è dunque un piccol muro d'appoggio, che viene per lo più costruito lungo un ponte, sopra un terrazzo ecc.

* PARASCENIO — Spazio situato dietro gli antichi teatri dei Romani, dove gli attori si vestivano e si spogliavano, detto alcuna volta *postscenio*. — MIL.

PARATOJA — (Pale) — Specie di piccola cateratta, che serve ad aprire e chiudere la bocca di uno stagno.

PARCO (Parc) — Si dà comunemente questo nome ad un ampio spazio piantato di alberi e circondato da muri.

* È per lo più annesso a giardini magnifici ad uso di passeggio, e ad oggetto di variare le situazioni, ed anche di chiudere animali domestici o salvatici, e di andare alla caccia. Dicesi anche *barco*. — MIL.

PARERGA — Voce greca, che significa *fuor d'opera*, e si adopera talvolta nel linguaggio delle arti: in architettura, per esempio, per significare le aggiunte fatte all'opera principale, e che le servono di ornato; nella pittura per indicare piccole cartelle collocate sul fondo, od in qualche angolo, e sembrano cose estranee al soggetto. Si fa uso di questo termine anche parlandosi di vignette, fioroni, fondi di lampada, di cui si adornano le pagine di un libro.

PARETE — (Parement) — Questo vocabolo porta con sè la propria etimologia, e con essa la spiegazione. Esso è formato dalla voce *parere*; e rende l' idea o della parte visibile di una pietra, o di tutt' altra materia impiegata nelle fabbriche, o del polimento che vien dato alla superficie de' materiali, perchè facciano bella vista.

Quindi *parete* si definisce *superficie visibile* od esterna, di qualsiasi materiale impiegato nella costruzione o ne' rivestimenti. Si può, per conservare gli spigoli delle pietre, porle a *parete greggia*; e si tagliano poi sul posto come facevano anche gli antichi.

Le *pareti* si uniscono o col solo strumento, o coll'arenaria od altro processo. L'arte di lavorare le *pareti* dipende dalla varietà de' materiali. Si pulisce in modo diverso, il legno, il gesso, la pietra, il marmo.

PARIGI (GIULIO) architetto fiorentino, morto nell' anno 1590.

Pare vi sieno stati tre architetti di questo cognome in Firenze: *Giulio* cioè, Alfonso suo padre, che dilettavasi di fabbriche, e dopo la morte del Vasari, spinse innanzi la costruzione degli *Uffizj Nuovi*; ed un altro Alfonso, figlio di Giulio, di cui faremo appresso menzione.

Giulio Parigi ebbe per maestro il celebre Buontalenti, e divenne esperto architetto civile a militare; fu versato nel disegno, nella meccanica e nelle matematiche. La sua riputazione si accrebbe al segno che venne scelto per insegnare queste scienze ai principi di Toscana. Si fece molto onore colle decorazioni da lui eseguite in occasione di diverse feste. Alcuni monumenti, da lui architettati, lo posero nel numero degli abili maestri del suo tempo. Meritano, fra questi, di essere menzionati la villa, o *casino di campagna* di *Poggio Imperiale*, il *convento della Pace*, pei religiosi di San Bernardo fuori di porta romana. Il palazzo Marucelli, da lui disegnato, è una bell' opera di architettura.

PARIGI (ALFONSO) architetto fiorentino morto nell' anno 1656.

Era figlio di Giulio, del quale condusse a termine una quantità di opere al suo ritorno dalla Germania, ove servì nelle armate in qualità d' ingegnere. È ammirabile l' abilità colla quale quest' architetto rimise a piombo il secondo piano del palazzo Pitti, che usciva in fuori sulla piazza circa otto pollici dalla linea perpendicolare. Fece aprire diversi buchi nel muro di facciata, facendovi passare grosse catene di ferro che fermò al di fuori con forti travi: mise in seguito all' estremità di queste catene, dalla parte degli appartamenti, delle viti con forte dado; e col mezzo di leve operando su questi galletti giunse a raddrizzare le pietre ch' erano fuori d' appiombo.

Alfonso Parigi volle in seguito aggiugnere due ale al palazzo Pitti, e cominciò l'ala sinistra; ma dopo l' alzata de' muri principali fu abbandonata quest' opera, forse perchè le dette ale, poste sopra un terreno in pendio, non avrebbero fatto un buon effetto. L' occhio avrebbe in fatti veduto delle finestre le une più alte delle altre in conseguenza del piano inclinato. Queste ale d' altronde sarebbero sembrate meschine e basse, a fronte dell'altezza della mole colossale della facciata, innalzata dal Brunelleschi.

Egli costrusse inoltre in Firenze il palazzo Scarlatti a tre piani, il quale presenta una bella divisione; le finestre per altro potevano essere di un gusto miglio-

re. Incaricato a riparare gli argini del fiume Arno, il quale co' suoi traripamenti avea fatto notabili guasti alle campagne, ebbe ad incontrare in questi lavori tante contraddizioni e brighe da parte degli invidiosi, che il dispiacere abbreviò i suoi giorni.

PARLATORIO — (Parloir) — Così chiamasi, in un convento di monache, la sala in cui le persone che vanno a visitarle, possono loro parlare a traverso di una grata.

* PARODO — Porta maggiore dei teatri greci, che sovente da ciascun lato dell' edifizio conduceva nell' orchestra e sulla scena. — MIL.

* PARTENONE — Appartamento delle donzelle presso i Greci. — Tempio famoso di *Minerva* nella città di Atene. Ora si trova in Londra una gran parte de' bassi rilievi di quell'edfizio. Esso era d'ordine dorico, della larghezza di 100 piedi greci, 95 di Parigi, e della lunghezza di 226 piedi della prima misura, circa 215 della seconda. Fu degradato dai Cristiani, che fecero una chiesa, poi dai Turchi, che lo convertirono in moschea; e fu quasi interamente rovinato nell' assedio d' Atene fatto dai Veneti nell' anno 1687. Lo *Spon* ed *Wheler* lo videro ancora intero. — MIL.

PARTERRE o PLATEA — (Parterre) — Spazio compreso fra l' orchestra ed i palchi di un teatro, occupato da sedili per gli spettatori.

Ne' giardini chiamasi *parterre*, che viene dal latino *partiri* dividere, quel tratto di terreno scoperto che fronteggia la casa, e ne occupa per lo più tutta la sua larghezza, in una lunghezza determinata, e che è scompartito ad ajuole di fiori e di variati disegni.

Il *parterre*, come ben vedesi, non ha rapporto coll' architettura se non per la configurazione degli scomparti, che naturalmente si legano coll' ornato e colle idee della decorazione. Devesi inoltre aggiugnere, che essendo il *parterre* in relazione immediata col fabbricato di cui esso diviene, in certo qual modo, il prospetto, od almeno l' accompagnamento, è cosa naturale ch' egli corrisponda nelle linee, di cui è formato, a quelle dell' insieme della casa, del suo ingresso, delle sue porte ecc.

Il *parterre* ammette tutte le forme che si danno agli scompartimenti dei tappeti, dell' ammattonato, dei pavimenti in marmi diversi.

Il *parterre*, destinato in generale a contenere dei fiori, richiede linee rette e contorni regolari e simmetrici; perchè deve recar piacere, osservandolo dai luoghi elevati della casa. Per tutte queste ragioni il *parterre* ci è sembrato in qualche modo dipendente dall' arte dell' architettura.

* PARTI — Le parti principali dell'arte sono 1.° Composizione, 2.° Disegno, 3.° Chiaroscuro, 4.° Colorito, 5.° Espressione. — MIL.

Un artista eccellente in tutte queste cinque parti, non si è ancora visto. Raffaello che è l' imperatore dei pittori, non è stato eccellente nel colorito e nel chiaroscuro come nelle altre tre parti.

È stimabile un artista che non possegga che una sola parte eccellentemente. Tutto il pregio di Paolo Veronese non è che nel colorito, il quale per altro non è la parte primaria.

Delle suddette cinque parti alla scultura mancano due, il colorito e il chiaroscuro. Dunque la pittura è superiore alla scultura. È più difficile esser pittore perfetto che perfetto scultore. Ma se niun pittore è stato eccellente in tutte le cinque parti, e si ha per eccellentissmo chi ne ha possedute tre, merita ugualmente l' eccellenza anche lo scultore che possegga le sue tre. Dunque questa riflessione è giusta, le due arti non avranno grande disuguaglianza di merito. — MIL.

PASSAGGIO — (Passage) — Questa voce indica, nelle città, nelle case, in ogni sorta di edificio quel luogo dove si passa, e differisce da *contrada*, *allea*, *corritojo*.

PASSAGGIO DI SERVITÙ — (Passage de servitude) — È un passaggio di cui si ha diritto sul fondo altrui per convenzione, o per prescrizione.

PASSAGGIO DI TOLLERANZA — (Passage de souffrance) — Dicesi quello che uno è obbligato di tollerare in casa sua o sopra un fondo in virtù di un titolo qualunque.

PASSEGGIO — (Promenade) — Luogo dove si passeggia; e richiedendo esso sì per la sua disposizione, che per la distribuzione del suo insieme e pe' suoi accessorj, l' intelligenza ed il gusto dell'architetto, e quel genere di combinazione che entra nelle attribuzioni dell' arte, abbiamo creduto di farne parola nel presente dizionario.

La natura da sè sola può offerire, ed offre bene spesso ai piaceri del passeggio tuttociò che desidera chi vuole accoppiare, a quanto l'esercizio ha di salutare, le dolci impressioni dello spettacolo della vita campestre. Quindi gli abitanti delle città che vogliono cercare nella campagna le immagini della semplice natura trovano ne' campi de' passeggi illimitati, dei punti di vista sempre nuovi, e tutte le varietà che presentano le boscaglie, le praterie, i campi coltivati ed anche i luoghi agresti. I passeggi fatti dall' arte non possono riunire nello stesso modo queste delizie; perocchè non sono da porsi nel numero di questi *passeggi* quelli de' giardini di genere irregolare, che, fatti in vasti spazj e collo intendimento d' imitare la natura, entrano nella classe de' *passeggi* senz' arte o *passeggi ne' campi*.

Un *passeggio* adunque va fatto in uno spazio limitato, sopra un dato terreno, e con disposizioni combinate all' uso che è destinato.

Dal che risulta che l' idea così definita del *passeggio* si collega con quella di *giardino* considerato in grande. Noi vediamo infatti che i più rinomati *passeggi* resi pubblici devono la loro origine ai giardini de' più grandi palazzi; e quindi vengono indicati sotto il nome di *passeggi* e sotto quello di *giardini pubblici*.

E certo i grandi giardini annessi agli antichi castelli divennero pubblici *passeggi*. Il gusto, secondo

il quale questi giardini erano stati disposti e piantati, si trova così conforme a questa nuova destinazione, che anche oggigiorno servono di modello per fissare le regole da osservarsi nella disposizione di un *passeggio* pubblico.

La sua disposizione richiede un sito esteso che riunisca, per le diverse stagioni, per le varie temperature, luoghi opportuni, affinchè possa chi si reca al passeggio, ripararsi dalle influenze nocive. Essendo questo luogo destinato a contenere ogni sorta di età, di grado, di gusti, di inclinazioni, importa pure che presenti nella varietà de'siti ora luoghi ampj e scoperti, grandi viali in cui la folla possa girare senza imbarazzo, ora luoghi ritirati, ombre solitarie, opportune allo studio ed alla meditazione.

La buona distribuzione di un pubblico *passeggio* esige un vasto piano, composto di grandi parti. Questo piano deve essere regolarmente piantato di alberi, le cui frondi producano un' ombra, in cui non possano penetrarvi i raggi del sole. Vi si praticano dei viali diritti, lunghi, comodi, ed in gran numero, affinchè ognuno possa scegliere quello che gli aggrada. I viali in linea retta costituiscono il carattere essenziale di un pubblico *passeggio:* e ben si comprende come, indipendentemente dalle altre ragioni, importi al buon ordine, che deve regnare in siffatti luoghi, che sentieri tortuosi non abbiano a prestar occasione ad appuntamenti, o ad incontri, che la decenza deve allontanare.

Un *passeggio* pubblico, come abbiamo veduto, richiede un terreno unito; le ineguaglianze di un terreno montuoso e pittoresco male si accorderebbe coi viali diritti e simmetrici. Però vi si possono fare dei rialti artificiali, come terrazzi, a cui si ascenda mediante salite formate con arte, o rampe costruite, piantate di alberi, ed ornate di vasi di fiori e di statue, formanti una prospettiva che sembri ingrandire lo spazio, moltiplicandone le piante.

È facile il vedere che scorrendo alcune regole da osservarsi nella formazione d' un *passeggio* pubblico ad uso di una grande città, questo saggio teorico non ha nulla di nuovo nè di ideale; e senza dubbio ognuno si sarà avveduto che i precetti in questo caso non andrebbero più lunghi per trovare l' esempio che li autorizzasse. La città di Parigi, la quale contiene più di qualunque altra città bellissimi *passeggi* pubblici, li deve ai grandi giardini, che fanno accompagnamento ai più grandi de' suoi palazzi. Questi giardini non furono, in origine, destinati a convegno del pubblico; ma vennero giudicati così opportuni a tale uso, che devono essere citati come veri modelli in questo genere.

Un *passeggio* pubblico non richiede, è vero, nè statue, nè ornati, nè quegli abbellimenti che presentano i giardini che passarono a pubblico uso, de'quali abbiamo or ora fatta menzione. E se un tempo furono ornati con tanta sontuosità egli è senza dubbio perchè facevano parte de'palagi reali. Un *passeggio* pubblico può raggiugnere il suo scopo e recar piacere con minore dispendio. La maggior parte delle persone che lo frequentano, o è indifferente a questa magnificenza, o fors'anche vi desidererebbe un aspetto se non affatto campestre, almeno atto a far obbliare le idee o le impressioni della città.

Parigi offre ancora sotto questo rapporto un altro genere di *passeggio* pubblico, quello dei Campi Elisi (*Champs-Elysées*), ove sopra vasti spazj la moltitudine trova fresche ombre, viali spaziosi, larghe piazze scoperte per ogni sorta di giuochi e di esercizj, strade dove i cavalli e le vetture possono girare liberamente, ed in fine luoghi opportuni al ritiro o al divertimento.

Vi ha pure un'altra secie di luogo destinato al *passeggio* (detto dai Francesi *promenoir*), il quale è diverso per la sua situazione, e pel suo uso molto più ristretto, da quelli, di cui abbiamo superiormente parlato.

Il gusto e l' esercizio del passeggiare non possono essere eguali in tutti i climi. I costumi e gli usi dei popoli devono apportarvi molte diversità. Il *passeggio*, come esercizio utile alla salute, non era nè sconosciuto, nè trascurato dagli antichi. Ma le istituzioni particolari, come quelle dei ginnasj, dei xisti, dei portici, delle terme offrivano *passeggi* coperti a coloro che non avevano case abbastanza spaziose per contenere simili locali.

La voce *peripatetico*, che in greco significa *passeggiatore*, ci prova che vi erano, ne'ginnasj, alcuni di questi spazj molto estesi, disposti pel passeggio, o a cielo scoperto (V. Vitruvio lib. V, c. IX) o coperti da gallerie. Zenone dava lezione a' suoi scolari passeggiando.

L' uso delle gallerie coperte, o a portici, o a colonne, era generale in tutti gli edificj, ed in tutte le costruzioni pubbliche e particolari delle città e case di campagna.

La descrizione che Plinio il giovane ha fatto de'suoi casini di campagna (V. Villa) contiene quella di parecchie gallerie destinate a servir di *passeggio*. È da notarsi che in latino la parola *ambulatio* significa ad un tempo e l'azione di passeggiare ed il luogo in cui si passeggia; ma la voce *ambulacrum* pare corrispondere esattamente al francese *promenoir*, ed indicare di preferenza un luogo coperto.

Il gran porticato della corte degl'Invalidi in Parigi serve di *passeggio* ai soldati, che per le infermità non possono recarsi in quelli, sparsi di alberi, che si trovano dinanzi a questo grandioso edificio.

La nuova Borsa di Parigi offre un *passeggio* comodo e magnifico alle persone d' affari che hanno d'uopo di riunirsi e trattare de' loro interessi.

In Parigi si ammira pure quel vasto locale interno, diviso in due navate, che è uno de' principali ornamenti del Palazzo di Giustizia, e di cui si è fatto parola all'articolo De Brosse, che ne fu l' architetto. Il nome della sala *des pas perdus*, che gli vien dato, non altro significa che *passeggio*. Quivi di fatti si riuni-

scono tutti quelli che vi sono chiamati dai loro negozj, ed è anche, per molti che non hanno occupazioni, un luogo opportuno per passeggiarvi quando fa cattivo tempo.

PASSO — (Pas) — Così chiamasi una misura naturale o convenzionale: è lo spazio che, camminando, separa il piede che rimane indietro da quello che si spinge avanti. Si vede che questa specie di misura, come tutte quelle di cui gli uomini hanno preso il tipo nel piede, nella palma della mano, nel braccio, nel gomito, dev'essere variabile secondo gl'individui, e per questo siamo stati costretti di assegnarle una dimensione convenzionale: così si è stabilito che il *passo* geometrico sia di cinque piedi.

Passo si prende anche per soglia della porta, o per *gradino*, come quando si dice *vi sono quattro passi da salire* ecc.

* PASTA o PASTAS — Nome di uno dei vestiboli del gineceo. — Il *Salmasio* crede indicato con quel nome un tappeto ricamato, che si sospendeva davanti all'apertura delle camere, giacchè pochissimi usci avevano gli antichi nell'interno delle abitazioni. — *MIL.*

PATERA — (Patere) – Chiamavansi con tal nome, ne' riti sacri degli antichi, un vaso che si usava nei sagrificj, e serviva o per le libazioni o per raccogliere il sangue delle vittime. Varia era la forma e grandezza loro, e così pure gli ornati: alcune avevano un manico; altre, e di questo genere son quelle che frequentemente si veggono in mano alle Divinità, non consistevano che in una forma rotonda simile a un di presso ad una sottocoppa. Se ne facevano di terra, di bronzo, d'argento e d'oro. Molte *patere*, fra quelle che sono fino a noi pervenute, non sono che vasi votivi; e siccome non erano destinati ad alcun uso, l'arte si compiaceva d'ornarli con ogni sorta di figure.

Dall'uso di queste *patere* votive appese ne' tempj e negli opistodomi antichi come oggetti puramente ornamentali, sarà probabilmente nata l'idea d'imitarne le forme nell'architettura, e di farne un ornato, che la scultura si è di poi compiaciuta di introdurre frequentemente nei cippi, sulle are, ne' fregi ed in molti altri monumenti.

Per questa ragione noi vediamo di sovente la *patera* scolpita nelle metope dell'ordine dorico, in cui la sua forma circolare si adatta benissimo allo spazio quadrato che la contiene.

Quest'ornato, quantunque meno in rapporto con gli usi e la religione dei medesimi, continua ad essere introdotto negli ornati degli edificj sacri. È divenuto una specie di simbolo consacrato al culto; ed una certa analogia di forma colla *patera* che si usa ne' riti della Chiesa, ha contribuito a farlo adottare dall'architettura cristiana.

PATERNOSTRI — (Paternotres) — Vocabolo tolto dalla religiosa costumanza di recitare il *paternoster* secondo l'indicazione del rosario. Sono adunque nell'ornato, tanti grani rotondi che vengono scolpiti negli astragali e nei bastoni o bastoncelli dell'architettura. Questo termine è sinonimo di perla nel linguaggio dell'ornato.

* PAUTRE (Antonio le) architetto francese del secolo scorso, diede un trattato d'architettura, edificò la Chiesa di Porto Reale in Parigi, e i palazzi di Gevres, di Beauvais ecc. Il suo stile è pesante. — *MIL.*

PAVIMENTO — (Pavé) — Una coperta o crostatura piana, che si fa sopra il terreno o sopra i palchi o vôlte per potervi camminare comodamente. Se il pianterreno, ove si vuol fare il *pavimento*, è umido, si scavi il suolo per un buon piede, e si batta; e si metta sopra un letto di pietre dure collegate con calce mista con scoria di ferro; indi un altro letto di frammenti di pietre con calce e con arena, e si batta ben bene; un terzo letto di calce con polvere di marmo e di pietre dure, tutto ben battuto. Finalmente si sovrappone il mattonato, o il lastricato, o il mosaico, o lo smalto, secondo che richiede la qualità del luogo. Per i piani superiori veggasi Solajo.

Faremo alcune osservazioni sui *pavimenti*, che pei loro scomparti formano un oggetto dipendente dall'arte del disegnatore e dell'architetto.

Questi *pavimenti* sieno essi composti di cemento, di pietre, o di marmi, sono suscettibili di disegni d'ogni specie, e di produrre collo scomparto de' colori una quantità di effetti che possono più o meno essere in armonia col locale che li riceve.

Se trattasi dell'effetto de' colori nel loro rapporto col carattere de' luoghi, ognuno vedrà che il marmo nero, per esempio, a cui si contrapporrà in una giusta misura, e per contrasto, il marmo bianco, dovrà formare il pavimento d'una stanza o cappella sepolcrale. I colori gaj e vivaci sarebbero quivi tanto male applicati, quanto lo sarebbero convenientemente nelle gallerie di lusso o ne' luoghi di piaceri. L'architetto però non è sempre padrone d'impiegare nel pavimento de' suoi edificj que' marmi che converebbero al loro carattere, e bene spesso è costretto di mettere in opera quelli che somministra il paese.

Ma l'artista può ordinare a suo talento la pianta ed il disegno degli scomparti del *pavimento*. Certe viste di economia gli prescrivono spesso di porre in opera piccoli pezzi, o frammenti di marmi diversi: e questo è il caso in cui deve dar prova d'intelligenza e di gusto. L'arte del marmorajo, sotto questo rapporto, ha molta rassomiglianza con quella dell'intarsiatore, e dell'ebanista, i quali non hanno che piccoli pezzetti di legno da riunire insieme. L'ornato offre una quantità di dettagli leggieri che non richiedono, per produrre i più gradevoli effetti, che scaglie o di legno o di marmo. Tali sono i meandri, le palmette ed altri simili ornamenti che formano ora la cornice, ora le divisioni degli oggetti, che il disegnatore immagina di far entrare in questa sorta di quadri.

Sonovi poche configurazioni che non si prestino, o in grande, o in piccolo, alla riunione de' marmi di diversi colori, mediante i quali si può produrre

ne' *pavimenti* una specie di pittura, ed almeno l'imitazione di una tappezzeria.

Non possiamo passare sotto silenzio, come esempio unico e memorabile di quanto l'arte può operare in questo genere, il magnifico *pavimento* della cattedrale di Siena, cominciato da *Ducio*, e terminato da *Domenico Beccafumi*. Si era creduto, ed il Vasari lo aveva affermato, che in questa sorta di pittura, il *Beccafumi* s'era studiato di produrre le ombre delle figure con marmi grigi o neri, opposti al marmo bianco per figurar rilievi; ma Manetti si è convinto ed ha provato che tutto il lavoro consisteva in segni tracciati con colori, la cui proprietà era di penetrare nel marmo sino ad una certa profondità.

Del resto non saprebbesi ammirare negli scomparti di questo *pavimento*, la serie de' soggetti storici che vi sono tracciati in figure di grandezza narurale ad anche maggiore. Ma la loro descrizione non potrebbe riguardare che un' opera di cui la pittura formasse la materia principale.

PECILE o POECILE — Viene dalla voce greca *poikilos*. Era in Atene il nome di un famoso portico, così chiamato dopo che fu abbellito delle pitture di Polignota e di Micone, essendochè la parola greca esprime l'idea di varietà di colori e di ornati. A questo portico erano stati appesi gli scudi che gli Ateniesi avevano tolto a quelli di Scio ed ai loro ausiliarj; vi si vedevano pur anche quelli che avevano tolto agli Spartiati.

Il *pecile* d'Atene non fu il solo portico chiamato con tal nome. A Sparta eravene uno ornato di simili arnesi; ed un portico con ornamento dello stesso genere, e denominato anch' esso *pecile*, eravi pure in Olimpia, nel bosco sacro dell'Altis.

PEDUCCIO — (Abatue, Retombée) — Piede della volta. Picciole pietre sulle quali si posano gli spigoli delle volte. Dicesi altresì alcuna volta peduccio le spazio compreso dai medesimi spigoli.

Peduccio — (Piédouche) — Dicesi ancora di piccola base che serve a sostenere busti, statue, vasi ecc. La sua forma più comune presso i moderni è quella di un gran cavetto con modanature dall'alto al basso.

Si fanno per lo più i *peducci* circolari, ma ve ne sono anche di quadrati colle stesse sagome. Del resto la proporzione di questa specie di basi è determinata dalla misura del busto e dalla massa che devono sostenere.

Alcuni riprovano la forma comune del *peduccio*, essendo questo senza carattere, e, come il balaustro, lavoro piuttosto da tornitore che d' architetto. A dir vero noi non troviamo usata questa forma dagli antichi, che ci hanno trasmesso e piccole statue e busti sopra *peducci*: essi per lo più sono quadrati, ed hanno un piccolo cartello per contenere un' inserizione. Confessiamo che la forma quadrata sotto un busto, non è molto graziosa, ma piuttosto pesante e fa poco risaltare l'oggetto che vi si sovrappone. Sonosi trovati nell'antichità, specialmente per figurette in bronzo, dei *peducci* d'una forma più bella (Veggasi la *Raccolta dei bronzi del Museo d'Ercolano*). Questi peducci rotondi hanno una forma prolungata e piramidale: invece della gola troppo rientrata o del cavetto molto incavato del *peduccio* moderno, il loro fusto descrive una curva leggiera, e può ammettere qualche ornato.

* PEGMA — Nome dato dagli antichi a qualunque macchina, catafalco, o altra costruzione elevata, fatta per esporre alcuna cosa alla vista del popolo. Se ne faceva uso nelle pompe trionfali e negli spettacoli teatrali. — *MIL.*

PELLEGRINO PELLEGRINI. *V.* Tibaldi.

* PELO — (Lezard) — Nome dato dagli artisti ad alcune crepature delle mura, ed altre anche sottilissime ed appena visibili, che si trovano fatte naturalmente nelle pietre, ne'marmi, e che si mostrano anche negli smalti, negl' intonachi, ecc., onde *pelare*, *far pelo*, ecc. dicesi allorchè vi si scoprono quelle crepature. — *MIL.*

* PEMBROCHE (Conte di). Nella sua villa di Wilton si costruì nel principio di questo secolo con suo disegno un ponte, e una bella loggia ionica. — *MIL.*

* PENDENTE — Che pende; o luogo pendente. - *BALD.*

* PENDERE — Stare sospeso o appiccato a che che sia che sostenga. E pendere assolutamente di quelle cose che non stanno diritte, ma inclinano più da una parte che dall' altra. — *BALD.*

* PENDIO — Declivio, pendenza. Onde stare a pendio. — *BALD.*

PENSIERO — (Pensée) — Dicesi in architettura, come in tutte le altre arti, del concetto che fa l'artista d'una pianta o d'un alzato d'un edificio, e che è tuttora nella sua immaginazione, o del primo sbozzo che ne traccia sulla carta per determinare le masse principali e l' insieme, prima di mettorlo in netto e di trattare, con un disegno più compiuto, ciascuna delle sue parti.

Dicesi che un' opera manca di *pensiero*, quando l'autore non ha riprodotto che reminiscenze di altre opere, od un motivo comune e regolare.

Dicesi fu un gran *pensiero* quello del Bramante di collocare sui fianchi del tempio della Pace la cupola del Panteon.

* PENSILI — Diconsi i giardini sostenuti in alto da colonnati, da archi, o anche situati sopra le case. — *MIL.*

PENTAGONO — (Pentagone) — Figura che ha cinque lati e cinque angoli.

* PENTAPASTO — Macchina usata dagli antichi per sollevare grandi pesi. Componevasi di tre grosse travi, le quali riunendosi alla cima, formavano una piramide, e frammezzo a queste si disponevano cinque carrucole, tre al di sopra e due di sotto, d'onde il nome di pentapasto. — *MIL.*

* PENTASTICO — Composizione d'architettura a cinque colonne. — *MIL.*

PENTELICO — (Pentélique) — Il marmo così de-

nominato ha tratto il suo nome dal monte *Penteles* vicino ad Atene.

PEONIO — (Péonius) — Architetto greco che ebbe il vanto di condurre a termine la fabbrica del gran tempio di Diana in Efeso, e che insieme con Dafni di Mileto, costrusse nella città di questo nome il tempio di Apollo Milesio, d'ordine jonico e tutto di marmo. Fu questo un'opera ragguardevole dell'architettura antica (V. Mileto).

PEPERINO — (Peperin) — Denominazione di una pietra che si scava ne' dintorni di Roma, e che in tutti i tempi è stata adoperata negli edificj antichi e moderni di questa città. Essa è di un grigio nerastro, e trovasi particolarmente ne' contorni di Alba (oggi Albano).

* PEREZ (Pietro) nel 1290 architettò la cattedrale di Toledo a cinque navate, tutta di pietra bianca, lunga 404 piedi, larga 202, alta 116. Ma è oscura. — *mil.*

* PERGOLA — Dicevasi dagli antichi il luogo più alto della casa, ed era quello d'ordinario una specie di galleria. *Plauto* attribuisce quel nome ai balconi ai quali affacciavansi le meretrici. Il solo *Winckelmann* ha opinato che la *pergola* antica fosse il pergolato nostro, situato forse talvolta su una specie di terrazzo al di sopra delle case. Più comunemente da noi dicesi un ingraticolato, fatto di pali, di stecconi, o d'altra foggia di palco, o di volta, sopra il quale si mandano le viti. — *mil.*

* PERGOLO — Palco o tavolato ne' teatri. — *mil.*

PERIBOLO — (Péribole) — Recinto fatto intorno ai tempj della antichità, il quale comprendeva tutto il terreno sacro.

I primi tempj consistettero in uno spazio di terreno consacrato, che si chiamava *hieron*; questo terreno era più o meno esteso. Ne' primordj della umana società circondavasi di un muro soltanto quello spazio nel cui centro era collocata l'ara destinata ai sagrificj (V. Tempio).

La costruzione degli edificj sacri s'introdusse ben presto, e chi sa che il così detto tempio o *naos* non fosse in origine la stessa cosa del *peribolo*; vale a dire il recinto, assai meno esteso del luogo stesso in cui era collocata l'ara.

In questa ipotesi, la grandezza e l'estensione dei tempj avrebbero potuto dipendere dalla grandezza dello spazio originario del terreno consacrato, forse a parlare propriamente, il luogo santo o *hieron* che significa la stessa cosa.

Quello che possiamo credere, ed anche affermare si è che nulla ha mai potuto determinare una misura precisa alla estensione del luogo santo primitivo. Molte cause locali e morali dovettero stabilire e stabilirono realmente, in questo genere, le maggiori e più innumerevoli differenze. Tutt'i tempj antichi fanno prova di queste differenze, le quali dovettero aver luogo particolarmente nell'interno delle città.

Si potrebbe adunque classificare i tempj della antichità giusta i dati di questa teoria.

Nella prima classe sarebbero da porsi quelli che consistevano in uno spazio di terreno vuoto, senza costruzione: era il terreno sacro, il quale non poteva essere occupato senza sacrilegio.

Ben presto si vide la necessità di circondare di muri questi spazj, per difenderli da ogni violazione, e si costruirono de' muri all'intorno. Ed ecco l'origine del *peribolo*, architettonicamente parlando, il quale costituì in seguito il più grandioso e magnifico spazio di tempio.

Ma il *peribolo* propriamente detto fu esso pure una cosa variabilissima, a voler prendere la parola e l'idea nel semplice suo significato.

Allorchè lo spazio consacrato, o *hieron* era molto circoscritto, e che vi si innalzò all'intorno un muro, si ebbe non più un campo murato, ma un edificio che si dovette poi coprire; ed ecco la terza classe de' tempj formanti un *naos* che non era altro che la chiusura dell'*hieron*. E questi tempj si possono paragonare ad una casa con una porta d'ingresso, e se si vuole col suo *pronaos* o vestibolo, e racchiudeva il terreno sacro.

Se vogliamo supporre questo terreno sacro, o questo *hieron* più esteso, avremo una quarta specie di tempj, quella degli edificj che si possono dividere in parecchie classi per la loro disposizione, e che si conoscono sotto la denominazione di *tempj prostili*, *anfiprostili*, *pseudoperipteri*, *peripteri*, *dipteri* (V. queste parole), in cui il peribolo è composto di muri o lisci, o con colonne internate, od ornato di colonne isolate, vale a dire con una o due file di gallerie che lo circondano.

Secondo i dati di questo sistema, e supponendo il terreno sacro o *hieron* d'una estensione più vasta, si avrà una quinta specie di tempio, quella cioè, in cui l'edificio, tal quale l'abbiamo or ora descritto, trovasi nel centro dello spazio, circondato anch'esso da un muro ornato di colonne formanti un *passeggio* all'intorno, e che fu denominato propriamente *peribolo*.

Sappiamo che molti tempj antichi, e soprattutto i più grandiosi, furono in tal modo circondati da un *peribolo* formante una piazza vastissima.

Questa piazza era per lo più ornata di statue, di are e di monumenti d'ogni genere: talvolta essa racchiudeva dei tempietti, con piantagioni e boschi sacri.

Il *peribolo* del tempio di Giove Olimpio in Atene, che fu condotto a termine sotto il regno d'Adriano, aveva quattro stadj di circonferenza, e conteneva una quantità di statue consacrate a questo imperatore dalle città della Grecia ch'erano state da lui beneficate. Si trovavano quivi antiche statue, fra le quali un Giove di bronzo, un tempietto di Saturno e di Rea; un sito particolare che portava il nome di *Olimpia*, che probabilmente era sparso di alberi.

Eravi un *peribolo* consimile intorno ai tempj seguenti: di Bacco in Atene, di Palemone sull'istmo di Corinto, d'Ercole e d'Esculapio a Sicione, di Cerere

sull'Aeropoli a Fliunte, di Despina in Acacesio nell'Arcadia, di Esculapio a Titano; questo era circondato da antichi cipressi.

Il tempio di Apollo Didimeo, vicino a Mileto, aveva un *peribolo* ed un bosco sacro.

I tempj rotondi avevano talvolta un *peribolo*, come tuttora si vede nel tempio detto di Giove Serapide a Pozzuoli.

Pausania fa menzione di molti tempj con boschi sacri. È da credere che questi boschi avessero un muro di cinta, o *peribolo*. Fors' anche l'uso non lo avrà severamente prescritto.

Si vede anche oggigiorno, tutto intiero, un *peribolo* nel tempio d'Iside a Pompei. La sola differenza fra questo *peribolo*, e quello che abbiamo or ora citato, si è che il piccolo *naos*, invece d' essere nel centro del recinto, trovasi in una estremità, cioè attiguo ad uno dei lati del quadrato formato da essa. Si trovano anche in questo recinto delle are ed una edicola perfettamente conservata.

Ma il più bel *peribolo* che si conserva è a Palmira, dove il gran tempio periptero è circondato da un recinto di muro, con due file di colonne interne. Ogni lato di quest' ampio quadrato ha da 7 ad 800 piedi di lunghezza (V. Palmira).

PERIDROMO — (Péridrome) — Viene così denominato in un tempio periptero lo spazio che vi ha fra il muro del *naos* e le colonne che ne formano le così dette ale. La voce *peridromo* può anche, secondo la sua etimologia, applicarsi a qualunque galleria che serva di passeggio intorno ad un edificio.

PERIFERIA — (Périphérie) — Lo stesso che Circonferenza.

PERIPTERO — (Périptère) — Vocabolo greco composto da *pteron* ala, e *peri* intorno.

Periptero significa adunque un edificio con ale all' intorno, circondato da ale; per la ragione, come si è già detto altrove e come ripeteremo alla parola *pteron*, che il disegno di un tempio *periptero* greco, considerato tanto nella pianta, che nell'alzato, dà l'idea d'un *corpo alato*. Le gallerie o colonnato che lo circondano ne sembrano le *ale*.

La voce *periptero* caratterizza una specie di tempio greco, il cui *naos* era circondata da una sola fila di colonne, per distinguerlo da quello che ne aveva due, e che si denominava *diptero* (V. questa parola), o da quello che aveva soltanto delle colonne internate nel muro, al quale davasi il nome di *pseudo-periptero*, o falso *periptero*, o da quello che aveva delle colonne internate nel muro, ed una fila di colonne isolate; ed era detto *pseudo-diptero* (V. queste parole).

Nulla di più comune tra gli avanzi de' tempj greci del tempio *periptero*. Basterà nominare o richiamare alla memoria i tempj di Minerva e di Teseo in Atene, tutti i tempj della Sicilia e della Magna Grecia, che sono d' ordine dorico. A Palmira si vede un tempio *periptero* d'ordine corintio.

La religione cristiana avendo adottato, ne' suoi tempj, come abbiamo osservato più volte, la forma della basilica antica, in cui le colonne si trovavano più naturalmente applicate nell' interno, non potè cadere in mente agli architetti moderni d' imitare i tempj degli antichi, ne' quali tutta la pompa architettonica pareva riservata per l' esterno. Quindi si durerebbe fatica a rinvenire, sino a quest'epoca, un monumento *periptero* moderno.

La città di Parigi per altro può citare, o terminati, o in procinto di esserlo, due edificj assai ragguardevoli, che sono veramente peripteri. L'uno è la chiesa della Maddalena, che presenta in grandissime proporzioni un magnifico *periptero* d' ordine corintio; l'altro è l'edificio della Borsa, monumento anch'esso *periptero*, il quale non differisce dal tempio che per la mancanza dei frontoni. Esso è pure d' ordine corintio.

Alcuni critici troveranno forse non conveniente che lo stesso tipo d'architettura e di disposizione sia impiegato in edificj così diversi nella loro destinazione, e che sembrano richiedere un carattere speciale. Essi potrebbero aver ragione; ma dove nessun sistema regolare, e difeso da un potere capace di mantenerlo, non presiede alla costruzione degli edificj, l' architetto indipendente non vede nel concetto di un monumento che l' occasione di far mostra del suo ingegno; e siccome chi ordina non bada ad una o ad altra forma, ma soltanto a dare agli edificj un grado di ricchezza o magnificenza più o meno in relazione colla somma, che può essere impiegata; così non dobbiamo maravigliarci che non siavi alcuna regola là dove non v'è alcun regolatore morale.

Possiamo inoltre aggiugnere, per iscusare o far approvare questa confusione di carattere, risultato della confusione dei tipi architettonici, che le ragioni che fanno di tale o tal altra disposizione una applicazione speciale a tale o tal altro edificio, non hanno mai la virtù di sottomettere il gusto in un modo assoluto, e di costringerlo a riconoscere dei limiti. Così potremo pretendere che ogni edificio, il quale sia destinato a contenere molte persone che devono conversare insieme, ha bisogno di questi spazj per poter girare al coperto; e di questo genere è l'edificio della Borsa.

PERISTILIO — (Péristyle) — Vocabolo greco composto da (*peri*) intorno, e (*styleo*) colonna; e quindi viene ad indicare un edificio circondato da colonne.

La distinzione che alcuni hanno cercato di stabilire, tra il significato della voce periptero e quello della voce *peristilio* non ha, secondo noi, un buon fondamento. Secondo questa opinione, il *peristilio* non indicherebbe che quell' edificio che avesse delle colonne isolate nel suo circuito interno. In ogni tempo quelli che hanno descritto de' monumenti hanno piuttosto seguito l' uso del linguaggio comune di quello che le ragioni di una analisi sistematica, a cui le parole stesse non vennero giammai sottoposte.

A noi dunque sembra inutile il ricercare se gli scrittori antichi abbiano, realmente, o no, osservata la distinzione di cui si parla. Basta che ora sia certo che si appropria la parola *peristilio* ad un ordine di colonne poste ora al di fuori, ed ora al di dentro di un edificio.

Vi ha di più: prendendo a rigore l'etimologia della parola, la quale significa *colonne all'intorno*, sarebbe anche falso che molti di questi colonnati, che si chiamano *peristilj*, secondo l'uso, possano pigliarsi per colonne che circondino l'edificio.

Ci serviamo infatti della parola *peristilio*, e chiamiamo con questo nome ciò che dovrebbe dirsi *prostilo*. Tale sarebbe (se la grammatica e la etimologia avessero la virtù di disporre della formazione delle parole) il nome che si dovrebbe dare a quella parte de' tempj che i Greci denominavano *tempj prostili*, i quali avevano una sola facciata, ornata di colonne. Ciò non di meno dicesi il *peristilio* del Panteon di Roma, il *peristilio* di Santa Genoveffa di Parigi; così pure dicesi il *peristilio* del Louvre, parlando del famoso frontispizio che Perrault ha innalzato nella facciata anteriore della corte e del palazzo del Louvre. Abbiamo già parlato di quest'opera alla voce *accoppiamento*, e ne faremo anche menzione all'articolo Perrault.

Questa denominazione non converrebbe per nulla, come ognuno ben vede, al colonnato che serve di passeggio esterno o di galleria coperta a tale facciata, se si dovesse circoscriverla ad ogni disposizione interna di colonne.

Dobbiamo però dire che la voce *peristilio*, come la troviamo adoperata nelle descrizioni de' monumenti dell'Egitto fatte da antichi scrittori, conviene benissimo, giusta l'etimologia della parola, a quei grandi cortili che si veggono ne' tempj egizj, ed i cui muri interni presentano nel dinanzi, file di colonne che formano gallerie o passeggi tutto all'intorno; per la ragione che la parola *peri* (intorno) non dev'essere presa solamente per circuito esterno d'un fabbricato; vi possono essere dei colonnati tutt'all'intorno dell'interno d'un cortile, o di un vasto spazio formato da un muro.

Perciò, noi abbiamo veduto i periboli de' più grandiosi tempj greci (V. Peribolo) contenere nella loro periferia delle file di colonne, che sono veramente da chiamarsi *peristilj*; e con questo nome senza dubbio noi possiamo anche chiamare ne' palazzi od altri pubblici edificj que' cortili intorno ai quali girano gallerie coperte, formate da colonne isolate.

Siccome l'uso, che forma le lingue ed assegna a ciascuna cosa il suo nome, precede sempre l'analisi ragionata del significato che ciascuna parola dovrebbe avere, dobbiam confessare che così avvenne rispetto alla parola *peristilio*. Certamente, se si considera quella parte di colonnato che gira intorno ad un tempio, e che trovasi situata nel frontispizio anteriore e posteriore di questo stesso tempio, quella parte, dicemmo, appartenente al colonnato detto *peristilio*, dovette ragionevolmente portare il nome del tutto; da ciò sarà invalso l'uso di conservargli siffatta denominazione, anche allorquando l'edificio non avrà più avuto colonne all'intorno.

Perciò rimase convenuto di chiamare *peristilio* il frontispizio a colonne di un tempio, e forse questo nome gli conviene assai più che quello di portico, che si adopera frequentemente, quantunque la etimologia della parola indichi o semplicemente un'entrata per una porta, o quelle arcate che hanno la forma di porte, e che sono composte di piedritti ornati di colonne addossate ed internate (V. Portico).

PERITO — (Expert) — Uomo istruito nell'arte di edificare e nella parte legale che vi ha relazione.

I *Periti* sono chiamati dagli operaj, dai privati, o dai giudici per esaminare gli oggetti in questioni, per esternare il loro parere, e far rapporto sulle opere d'arte che danno luogo a discussioni, o sopra le contestazioni che possono nascere fra gli operaj ed i committenti, e fra questi ed i loro vicini.

PERLA — (Perle) — Si dà questa denominazione nell'ornato a piccoli grani rotondi, che somigliano alle perle, e vengono scolpiti sulle piccole modanature.

PERNO — (Pivot) — Pezzo di ferro il quale essendo rotondo in una estremità e attaccato all'imposte d'una porta entra colla parte inferiore in un dado e colla superiore in una camerella e fa girare la porta verticalmente. Ne facciamo parola avendo rapporto coll'architettura.

Per rispetto alle porte ed alla maniera di impostarle l'uso del perno è certamente il più semplice e nel tempo stesso il più solido, come ne fanno prova le porte del Panteon in Roma, le quali sono di bronzo, e le cui imposte, ciascuna di 23 piedi di altezza sopra 7 di larghezza, non hanno ancor vergolato dopo tanti secoli; e si aprono e chiudono colla maggiore facilità.

* Di *perni* si servono anche gli architettori per più fermamente stabilire il posamento di alcune membra d'architettura; e i migliori perni per tale effetto sono quelli di rame, perchè molto durano. Veggonsene in antichissime muraglie ancora di legno. Poco sicuri son quelli di ferro, perchè la ruggine col tempo rompe la pietra attorno, e dilatando la propria incassatura, fa che il perno non serva più al bisogno. — BALD.

* PERNUZZO o ASTICULO — Piccolo perno; ed è propriamente quello, attorno al quale si aggira le girelle delle taglie. — BALD.

PERPENDICOLARE — (Perpendiculaire) — Dicesi di ciò che pende o di ciò che cade a piombo.

* PERPENDICOLARMENTE — Con retta linea, con modo perpendicolare, a perpendicolo, a piombo.— BALD.

* PERPENDICOLO — Quel piombo o pietruzza che attaccato ad un filo, pende dall'angolo dell'archipenzolo, col quale strumento i muratori e maestri di pietre aggiustano il piano e il piombo de' loro lavori. — BALD.

PERRAULT (Claudio) nato nel 1613, morto nel 1688.

Nacque in Parigi. Destinato allo studio della medicina da suo padre che era avvocato, vi attese in fatti, e conseguì il titolo di dottore della facoltà di Parigi. Non sappiamo per qual motivo ne abbandonasse l'esercizio, se per contraggenio, o per mancanza di clientela. Una di queste cause pare abbia dato argomento all'epigramma di Boileau. Questo poeta allude a Perrault, ove parla di un tale che da *ignorante medico divenne eccellente architetto.*

Dovendo noi qui considerare *Perrault* come architetto, non entreremo in alcuna di quelle particolarità della sua vita, le quali sono estranee all'arte da lui esercitata, nè toccheremo le controversie che lo posero in relazione con Boileau. Egli è certo che possedette in più rami molte e svariate cognizioni, particolarmente in letteratura, alle quali va debitore di essere stato iniziato negli studj dell'arte e della scienza di edificare.

La Francia, quando egli venne alla luce, cominciava a ricevere impulsi dalle scuole e dalle opere grandiose dell'Italia. Pietro Lescot, Filiberto Delorme, Ducerceau e parecchi altri avevano fatto risorgere in alcuni edificj i metodi e lo stile dell'arte degli antichi. Ma il gusto non poteva cambiarsi così prontamente nè così generalmente in architettura come nelle altre arti, ed in quelle principalmente che possono dirsi arti dello spirito. Innumerevoli castelli copiati, in diversi gradi, da quella maniera del medio evo, denominata *gotica*, costruzioni prodotte a seconda delle costumanze di quel tempo, dovevano opporre una lunga resistenza alla introduzione di un altro gusto non conciliabile con le piante, le disposizioni, gli alzati già in voga da lungo tempo. Tutti i castelli presentavano una perpetua ripetizione di torri, di torricelle, di massicci uniformi: erano un aggregato di parti senza legame alcuno di ordine, coronate da comignoli di smisurata altezza, e che non potevano in modo alcuno collegarsi col sistema degli ordini greci, colla regolarità delle proporzioni.

Tale era il castello del Louvre, a cui Pietro Lescot aveva già fatto subire un cangiamento notabile di gusto in uno de' quattro lati del quadrangolo attuale del cortile. Per dirla in due parole, la cognizione dell'architettura antica apparteneva a pochi artisti isolati, i quali ne avevano, ciascheduno per sè, fatto acquisto in Italia, ma essa non aveva potuto ancora propagarsi, nè per conseguenza influire sugli usi e sulla opinione generale.

Colbert, tutto intento ad eccitare in ogni ramo di scienze e di opere l'ambizione ed il genio della sua nazione, incaricava gli Accademici di recente instituiti a ricercare le sorgenti antiche, donde dovevano diffondersi in ogni parte utili cognizioni. *Perrault* ebbe l'incarico di tradurre in francese Vitruvio, di cui non esisteva ancora che qualche commentario più o meno incompleto. L'impresa era molto ardua in que' tempi, soprattutto per un uomo, il quale, non essendo mai uscito di Francia, non poteva essere alla portata di confrontare coi monumenti ancora sussistenti dell'antica architettura le nozioni bene spesso oscure dell'architetto romano. Senza dubbio la traduzione di *Perrault* è stata superata in varj punti, e dobbiamo confessare che presentemente non si ricorre da lui per cercare la spiegazione de' passi difficili su molti oggetti relativi alle pratiche della costruzione, ed alla composizione di non pochi monumenti. Per ben tradurre Vitruvio, fa d'uopo saperlo commentare, e per ben commentarlo converrebbe accoppiare la pratica dell'artista alla erudizione del filologo ed alle nozioni speciali dell'antiquario: oltre a ciò bisogna essere abile disegnatore, perchè non solo coi commenti ma ben anche e forse più coi disegni sono da interpretarsi le nozioni d'un'arte destinata a parlare, innanzi tutto, agli occhi.

Questo è ciò che ha fatto *Perrault.* Quantunque le tavole ed i disegni eseguiti con grande dispendio, di cui la sua traduzione è corredata, lascino molto a desiderare, vi si deve tuttavia ammirare assai più quello che esse presentano di vero e di giusto, che biasimarvi quello che loro manca in quanto al carattere ed allo stile de' monumenti rappresentati, considerando che *Perrault* non aveva potuto vedere cogli occhi proprj gli originali.

Era certamente necessario di essere architetto per fare su Vitruvio quel lavoro a cui egli si accinse. È probabile che a questo gran lavoro, frutto di parecchi anni, egli debba la pratica dell'architettura, od almeno le cognizioni che lo posero in grado di acquistarla, e d'immortalare il suo nome con uno dei più bei monumenti di quel secolo.

A quell'epoca Luigi XIV, volendo destare nella sua nazione il genio di tutte le arti, pensava a rendere illustre il suo nome colle più grandiose intraprese in quell'arte, che trae seco tutte le altre, cioè l'architettura. Egli concepì pertanto il disegno, non sappiam dire se di continuare, di terminare, o piuttosto di rifabbricare il Louvre, progettato in piccolo sotto Enrico III, il quale pare non abbia conosciuto, di ciò che avrebbe formata la pianta di Lescot, che la quarta parte del progetto attuale. Del resto, non era, come abbiamo già detto, che un aggregato di masse discordanti per la loro forma e disposizione, che non sarebbe stato possibile di subordinare ad alcun regolare accordo (V. Lescot).

Era necessario appigliarsi ad un grande partito: bisognava rifondere in una pianta nuova e sottoporre ad un disegno generale tutto quello che poteva essere conservato: non si trattava solamente di stabilire quella uniformità nel cortile interno del gran palazzo che si voleva innalzare, conveniva ben anche, che una disposizione uniforme regnasse all'esterno. Ora nessun altro monumento al pari di questo ha così bene provato, come le grandi intraprese architettoniche pervengano difficilmente al loro compimento. Dopo tre secoli di lavori successivi, di pro-

getti incominciati, abbandonati e ripresi, il palazzo del Louvre, che devesi ora riguardare come terminato, ha ancora un lato del cortile diverso dagli altri; e delle quattro facciate esterne non ve n'ha due che sieno somiglianti.

Parigi non contava in que'tempi alcun architetto di grido, ed eravene uno in Roma di un ingegno universale, la cui rinomanza aveva diffuso il suo nome in tutta l'Europa, cioè il famoso Bernini (V. Bernini): il re lo chiese al papa per incaricarlo del grandioso progetto che si voleva effettuare. Veggasi all'articolo del Bernini qual fu il risultato di questa dispendiosa chiamata.

Non è vero, come abbiamo dimostrato nel detto articolo, che il Bernini, quando arrivò a Parigi, abbia veduto il peristilio del Louvre già compiuto; appena è da supporsi che ne fosse stato concepito il progetto; ma quello che è indubitato si è che dopo la partenza dell'artista italiano, tutto servì ad eccitare l'ardore ed il genio di *Perrault.* Sollecitato da Carlo, suo fratello, non potè resistere al desiderio di esperimentare le proprie forze intorno ad un progetto, in cui, libero dalle soggezioni di un dato programma, poteva abbandonarsi alla sua immaginazione.

Se *Perrault* fosse stato veramente architetto di professione; se, come tale, egli avesse commisurato i suoi concetti ai vincoli, ai calcoli pecuniarj, alle convenienze ed agli usi di un palazzo da abitarsi, è probabile che non gli sarebbe venuta l'idea di erigere, per facciata principale e d'ingresso, un simile frontispizio. Ma egli vide il soggetto, che imprendeva a trattare, da uomo abituato, a norma degli studj fatti sull'antico, a cogliere il punto di vista poetico, dell'architettura. Il palazzo del monarca d'un grande impero parve che esigesse, a somiglianza d'un tempio, il grado più sublime di quella magnificenza che può fornire il lusso esterno de'colonnati, e quell'apparecchio imponente che sembra escludere ogni manifestazione de'bisogni comuni nelle abitazioni private.

Il peristilio del Louvre, come fu architettato da *Perrault*, prima cioè che fossero sostituite alle nicchie le finestre, sotto l'uno e l'altro colonnato, che vi erano, non poteva essere realmente considerato, che come una specie di facciata, un modello ideale di frontispizio senza che servisse al solito uso; in somma una prospettiva architettonica immaginata dall'arte per dilettare la vista.

Dopo la partenza del Bernini, *Perrault* espose il suo progetto, che fu generalmente ammirato. Perchè venisse con maturità esaminato, si formò un Consiglio apposito, composto di Leveau, primo architetto del re, del pittore Le Brun, e di Claudio *Perrault:* Carlo, di lui fratello, ne fu nominato segretario. Colbert presedeva alle sedute, che si tenevano due volte la settimana: era per que'tempi una specie di novità il vedere, particolarmente in grande, delle colonne isolate ed unite da piattebande formate da chiavi. Si temeva la spinta dei soffiti sulle colonne. Per farsi ragione dei mezzi di esecuzione, fu determinato di costruire in piccolo un modello del peristilio, con tante piccole pietre quante ne dovevano essere impiegate di grandi, e di fermarle con barre di ferro proporzionate alla misura che dovevano avere in grande. L'esecuzione di questo modello dissipò ogni idea di pericolo: ognuno rimase convinto che il ferro impiegato a rattenere la spinta degli architravi non aveva, in questo caso, l'inconveniente come quando serve di sostegno.

L'opera finalmente venne intrapresa sul progetto e secondo i disegni di *Perrault.* Qualunque critica possa farsene, dobbiamo essere giusti nel confessare che il nostro architetto richiamò, con somma abilità, nel suo ordine corintio, la bellezza delle proporzioni antiche, e v'introdusse la purezza dei profili, l'eleganza della forma, il buono stile degli ornati, la correzione e la finitezza dei dettagli e della esecuzione, e tutto ciò ad un grado, che non si vide forse più in nessun altro edificio della Francia.

Si è censurato in quest'edificio l'accoppiamento delle colonne, indipendentemente da alcune ragioni di solidità che possono aver suggerito questo spediente. Noi conveniamo che l'accoppiamento delle colonne è in generale un abuso, il cui principale inconveniente è di nuocere all'effetto stesso delle colonne. È certo che, secondo il punto di vista da cui vengono riguardate, esse perdono aggruppandosi con altre il loro valore individuale, e guastano così la simmetria e l'ordine colla irregolarità degli spazj negl'intercolonnj che ne risulta. Non ci appagano le ragioni allegate da *Perrault* per giustificarsi con esempj ed autorità antiche che non sono applicabili alla sua tesi; ma diremo bene che l'abuso, di cui si tratta, trovasi qui estremamente diminuito per la posizione stessa delle colonne, le quali, vedute di lontano, e particolarmente di prospetto, e comparendo quali figure a bassirilievi sopra un fondo, non mostrano le varietà disaggradevoli d'aspetto che presentano all'osservatore quelle intorno alle quali si può girare.

Del resto sarebbe stato desiderabile, che tutto l'esterno del Louvre fosse stato terminato secondo l'ordine del suo frontispizio, e quello della facciata che guarda il fiume, la quale è opera di *Perrault.* Regnerebbe allora fra tutte le parti un accordo che difficilmente si può sperare a' dì nostri.

Le varie cognizioni di *Perrault* gli apersero l'adito all'Accademia delle Scienze: quindi egli doveva essere l'architetto di un monumento che il re volle destinato agli studj astronomici, quello cioè dell'Osservatorio, di cui diede la pianta e regolò la disposizione sotto il dettame dell'Accademia.

La forma di questo edificio è un rettangolo di circa 16 tese sopra 14, fiancheggiato da due torri pentagone dal lato di mezzogiorno. Nella facciata opposta e nel suo centro, è un corpo sporgente, quadrato all'esterno, il quale a pian terreno mette ad

un vestibolo, la cui vòlta è aperta alla sommità. La pianta del primo piano è distribuita in diversi locali, che hanno ciascuno il loro uso scientifico. In origine lo spazio ottagono d'una delle due torri non aveva vòlta; essa formava una specie di pozzo destinato a misurare la quantità di pioggia che cade annualmente: questo spazio venne in seguito invòltato.

Nella costruzione di questo edificio *Perrault* non fece uso nè di ferro, nè di legnami. Tutti i locali sono a vòlta di grande solidità, e ciascuno può riguardarsi come un capolavoro nell'arte dell'apparecchio delle pietre (V. Osservatorio).

Maggior fama sarebbesi acquistata il nostro architetto in un altro monumento, nel quale avrebbe senza dubbio fatto prova di grande ingegno, se gli fosse stato dato di seguire e di condurre a termine il grande Arco trionfale per Luigi XIV; opera di cui ci resta il disegno, e di cui non si gittarono che le fondamenta. Quest'arco trionfale, che doveva ornare l'ingresso del sobborgo Sant'Antonio, fu, in via di saggio, e per sottoporne il giudizio al pubblico, eseguito in gesso sul luogo che doveva occupare. Ma avvenne, che soddisfatta una volta la curiosità, si estinse l'ardore in chi lo doveva commettere. Altri progetti assorbirono i fondi destinati a quella impresa; venne posta in dimenticanza, e si finì col rinunciare all'idea, e col distruggere perfino le fondamenta.

Sul disegno di *Perrault* furono pure eseguite le grotte di Versailles, il getto d'acqua, e parecchi oggetti d'ornato de'giardini. Fece ancora un progetto per sostituire un nuovo fabbricato al piccolo castello per Luigi XIII, che Luigi XIV voleva assolutamente conservare.

Perrault compose varie opere estranee all'architettura. Pubblicò quattro volumi di *Saggi di Fisica*, che sono al presente poco interessanti, e parecchie Memorie per servire alla Storia Naturale.

Ma come scrittore, egli deve la sua riputazione principalmente alla traduzione di Vitruvio, di cui fece in seguito un compendio in piccolo formato per la istruzione elementare de'giovani architetti. Una delle pregevoli sue opere è quella pur anche intitolata: *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. Questo trattato è diviso in due parti, la prima, che comprende dodici capitoli corredati da tavole, contiene la migliore dottrina pei principj generali dell'architettura e l'analisi completa di tutte le parti sulle quali è basato il sistema di quest'arte secondo il metodo degli antichi. La seconda parte contiene le regole che hanno fissato, sulle migliori autorità, la forma e la proporzione di ciascun ordine. Il secondo ed ultimo capitolo, che sono gli ultimi di questa seconda parte e terminano l'opera, compongonsi di due Dissertazioni molto interessanti, l'una sull'abuso del cambiamento di proporzioni secondo la distanza o l'aspetto degli oggetti; l'altra sopra alcuni abusi introdotti nell'architettura moderna. La prefazione stessa dell'opera è dedicata a una teoria generale che comprende eccellenti nozioni.

Tra i manoscritti di *Perrault* si trovarono alla sua morte, una raccolta di macchine, che venne mandata alla luce, e può essere consultata con profitto. *Perrault*, secondo l'opinione più comune, morì in conseguenza de'miasmi putridi, cagionati dalla sezione d'un cammello, a cui egli aveva assistito.

Oltre agli onori che furono resi alla sua memoria dall'Accademia delle Scienze, la Facoltà di medicina fece collocare il suo ritratto nel luogo della di lui adunanza, in seguito a quelli de'medici più rinomati di quel tempo, che ben meritarono della scienza e della umanità. Ebbe la stima de'contemporanei, ed il suffragio della posterità, la quale conservò al dotto traduttore di Vitruvio, al celebre autore del colonnato del Louvre, un posto distinto fra gli uomini che hanno illustrato il secolo di Luigi XIV.

* PER RITTO o PER LO RITTO — Per lo verso diritto, opposto al verso pendente; e vale ancora a perpendicolo, onde diciamo fermare *per ritto* un legno sopra un piano, o muover *per ritto*, che vuol dire fermare o muovere quella tal cosa perpendicolarmente. — BALD.

PERSEPOLI — (Persépolis) — Cornelio Bruyn ha pubblicati alcuni dettagli sulle famose ruine di questa città, alle quali si dà il nome di *Tchel-Minar*, come riferisce il Nieburg, ossia i *quaranta minareti* o *colonne*.

« Queste colonne, scrive Cornelio Bruyn, sono » tutte scanalate d'un modo; il fusto delle une è di » tre, e quello delle altre di quattro pezzi, senza contare il capitello, che è di cinque pezzi e di un ordine che differisce da tutti gli ordini che si conoscono » in architettura. Alcuni scrittori sono di parere che » varj di questi capitelli sieno formati di figure di » cavalli alati d'una grandezza straordinaria, e che » coronino le due colonne che sono dopo i due portici, a lato della scala della facciata dell'edificio. Ve » ne ha uno di tali scrittori che sostiene di averlo » veduto co'suoi proprj occhi senza indicar l'anno: » non fa però alcuna menzione de'cammelli che trovansi su altre colonne. Io lo posso affermare poichè se ne vede uno ginocchioni sopra una delle nove » colonne senza capitello, che sono le une a lato delle » altre. Sebbene questo cammello sia molto guasto, » lascia però figurare una parte del suo corpo ed i » piedi dinanzi, con molti ornati simili a quelli degli » animali che sono ne'primi portici: del che non rimane dubbio, esaminando i pezzi che sono caduti » dall'alto delle colonne. Uno di questi capitelli sembra essere stato scosso da un tremuoto che lo fece » uscire dal suo posto: conserva però l'equilibrio, » tuttochè sia pendente da un lato.

» Ci siamo data la premura di marcare su due o » tre di queste colonne, che hanno conservato il loro » capitello, un pezzo di pietra informe che rappre-

» sentava anch'esso un animale, di cui non si può » distinguer la specie ».

Lo scrittore da noi citato aggiugne di avere trovato sedici colonne le quali, colle due dello scalone della facciata, formano in tutto diciotto; la qual cosa, osserva egli, non posso comprendere, stantechè ne rinvenni diciannove. Del resto non trovo alcuna differenza fra queste colonne, se non che le une hanno dei capitelli, e le altre ne sono prive. Quanto alla loro altezza, esse hanno tutte dai 70 ai 72 piedi, e 17 piedi e sette pollici di diametro; le basi son rotonde, ed hanno 24 piedi ed 8 pollici di circonferenza, 4 piedi e 5 pollici di altezza, e la modanatura al basso ha un piede ed 8 pollici di spessore. Esse hanno tre sorta d'ornamenti: ma le cornici delle porte e delle finestre non differiscono menomamente fra loro.

Cornelio Bruyn aggiugne che nulla è di tanta solidità quanto l'architettura di questo palazzo: egli ammira la grossezza delle pietre che formano la scala e le colonne, e non può comprendere come siasi potuto innalzare a tale altezza masse così pesanti: reca inoltre maraviglia, soggiugne, il vedere delle stanze intere il cui pavimento, muraglie e soffitto sono di una sola pietra nera e durissima, senza essere pertanto tagliate nel masso.

Citeremo ora, sui monumenti di *Persepoli*, un viaggiatore più recente e più illuminato, il celebre Nieburg, di cui daremo in compendio il suo racconto.

Questa città, scrive l'illustre viaggiatore, distrutta da circa due mila anni, non offrirebbe, come Menfi, che incertezze intorno alla sua posizione, senza le famose ruine di *Tchel-Minar*, che si credono avanzi dell'antico palazzo dei dominatori dell'Asia, a cui Alessandro fece dar fuoco in un momento di ubbriachezza.

Queste ruine, il cui nome moderno significa *quaranta colonne*, sono addossate ad un monte: un tal nome però non conviene più alle medesime, mentre il numero delle colonne è ridotto a venti secondo alcuni viaggiatori, od a venticinque secondo altri. Il terreno che forma l'immensa spianata di queste ruine, ha delle ineguaglianze considerevoli nella sua superficie orizzontale. (Il Nieburg le ha indicate nella sua pianta). Pare quindi che queste costruzioni essendo stabilite in piani d'altezza ineguale, indichino piuttosto un palazzo che un tempio.

Le mura che formano questa spianata sono ancora in piedi, e sembrano fatte per contrastare alle ingiurie del tempo e della barbarie. Queste mura seguono le ineguaglianze del terreno, ed i loro contorni esterni offrono delle sporgenze che somigliano molto ai corpi avanzati ed alle parti rientranti delle fortificazioni.

Tutto il terreno è stato visibilmente tagliato nel monte di marmo donde sono state cavate le pietre, che hanno servito alla costruzione dell'edificio; per conseguenza il pavimento era un massiccio di marmo, e, come dice il Nieburg, l'immaginazione a mala pena se ne potrebbe figurare uno più bello e più durevole. Non si rinviene in tutta questa costruzione nè calce, nè cemento, ma in certi luoghi sonosi rilevate le traccie di ramponi che sono stati portati via senza che siasi per questo recato alcun guasto alle corsie delle pietre, nè alterate la loro connessione. Sono esse così ben unite fra loro, che si dura fatica a discernerne le commessure, in cui non potrebbesi nemmeno introdurre una lama sottilissima.

La parte occidentale, che si presenta per prima alla vista, s'innalza per 22 piedi al di sopra della pianura, in cui era fabbricata la città; essa ha circa 600 passi comuni (vale a dire dai 22 ai 23 pollici di lunghezza). Quelle che guardano il mezzodì ed il settentrione, e che sono ineguali, hanno pressochè 390 passi. Tutte le pietre hanno 8, 9 e 10 passi di lunghezza sopra 6 di larghezza. Una sola scala, formata da due rampe, e situata verso una delle estremità della spianata, conduceva alla sommità. Gli scalini hanno 27 piedi di lunghezza sopra 14 pollici di profondità e 4 di altezza. Le pietre, di cui sono formati i detti scalini, sono di una tale grossezza, che spesso in una sola si è tagliato un numero di scalini equivalente all'altezza totale della scala. I cavalli ed i cammelli caricati vi ascendono facilmente.

Giunti sulla spianata per mezzo della scala, scorgonsi a 42 piedi di distanza dal margine due grandi porte separate da due colonne. Queste porte hanno 22 piedi di profondità, 13 di larghezza, la prima è alta 39 piedi, e la seconda 29.

All'altezza di 7 piedi ed 8 pollici dal suolo sono scolpiti, sugli stipiti delle porte, degli animali, alcuni de' quali somigliano a cavalli coperti da gualdrappa; i due altri sono alati, e la loro testa umana e barbuta è acconciata alla foggia persiana. I loro corpi sono tagliati a basso rilievo nel muro; ma le loro teste ed i loro piedi dinanzi sono staccati dal fondo, e a tutto rilievo. Le due colonne, da noi menzionate, sono più ben conservate di tutte le altre che si veggono a *Persepoli*.

Passato questo primo ammasso di ruine, si arriva al secondo, che è situato alla destra di queste porte, a 172 piedi di distanza, e sopra un terreno più alto una tesa e mezzo. Si crede che questo locale abbia altra volta formato una parte ragguardevole di tutto il palazzo. Il muro che ne sostiene il terrero è di marmo intagliato in moltissime parti. Vi si ascende per una scala simile a quella di cui si è parlato, ma più piccola. I muri, dopo questa scala, sono ornati d'iscrizioni e di bassirilievi rappresentanti una lunga serie di figure umane. Le basi di trentasei colonne occupano, con qualche rimasuglio di un altro edificio, questo vasto sito lastricato in pietre di 28 piedi di lunghezza. Di tutte le colonne che esistevano in questo luogo, diciassette solamente sono in piedi, e alcune di queste, in piccolissimo numero, hanno conservato i loro capitelli. Gli avanzi di questi capitelli

offrono figure di cammelli accosciati. Queste colonne hanno tutte dai 70 ai 72 piedi di altezza. Sono esse composte, le une di tre, le altre di quattro corsie: parecchie corsie entrano pure nella formazione del capitello.

Non lungi di là si veggono gli avanzi di tre porte e le basi di alcune colonne. Queste porte hanno 24 piedi di altezza; e sono cariche di bassirilievi, le cui figure, alte due piedi, hanno tutte le braccia innalzate, come in atto di sostenere i bassirilievi scolpiti al di sopra.

Fra le colonne ed il monte trovasi uno spazio quadrato di 85 piedi di larghezza, rinchiuso fra gli avanzi di porte, di muraglie e di finestre. Alcune basi rimaste nel mezzo hanno servito a sostenere colonne su cui eranvi dei soffitti. Le porte hanno cinque tese di altezza, e sono formate di otto pietre solamente, e talvolta anche meno; gli stipiti sono carichi di magnifici bassirilieri.

Al di sopra e a fianco del colonnato sorge un edificio che per la sua posizione sembra dovesse essere il fabbricato principale. Esso è diviso in più parti, di cui altro non rimangono che le porte e le finestre. Queste sono tutte d'un sol pezzo di pietra, ed ornate di inscrizioni, e di diverse materie. Si veggono avanzi d'acquidotti e di canali sotterranei, che, secondo Cornelio Bruyn, non hanno potuto servire che alla condotta delle acque. La parte meridionale della spianata presenta due altri edificj affatto simili, per la costruzione o decorazione, a quelli che abbiamo descritti, ma sono più danneggiati.

Anche il monte offre allo spettatore avanzi di tombe e di bassirilievi simili a quelli di Naxi-Rustan, altra montagna situata a due leghe da *Persepoli*, e dove sembra fossero collocati gl' ipogei di questa grande città.

Tutte queste roccie sono tagliate, e presentano una quantità di sale piene, le une di tombe e d'urne sepolcrali, e le altre di nicchie. Una di queste tombe ha il prospetto ornato di quattro colonne che sostengono ampia trabeazione, sulla quale è scolpita una specie d'ara ornata di due ordini di figure, le cui braccia sollevate sostengono i profili. Una porta finta è posta fra le colonne; ne venne aperta una parte, la quale dà ingresso nelle tombe a coloro che vi calano dentro per mezzo di funi.

Trovasi a Naxi-Rustan bassirilievi che mostrano un gusto diverso da quello dei Persiani, e credesi quello de' Parti, a cui la Persia fu sottomessa dal tempo de' primi Cesari. Questi bassirilievi rappresentano singolari combattimenti, e gli eroi sono a cavallo. Quest'animale non si rinviene punto sui bassirilievi di *Persepoli* nè sui monumenti dell' Egitto.

Considerando attentamente le ruine di *Persepoli*, non possiamo negare ad esse una specie di ammirazione, che gli avanzi dell' Egitto non valgono a diminuire. Esse presentano tuttora i frammenti di 200 colonne e di oltre 1200 figure d'uomini e di animali.

Non dobbiamo tacere, prima di chiudere il presente articolo, redatto su le relazioni ed i disegni degli antichi viaggiatori, essere comparso alla luce in questi ultimi anni un viaggio in Persia di Sir Roberto Ker Porter, nel quale trovasi una estesissima relazione delle ruine di *Persepoli*, e i dettagli incisi con diligenza di tutto quanto venne rispettato dal tempo.

Noi teniamo questi disegni più fedeli e circonstanziati di quelli de' viaggiatori precedenti. Soprattutto nella rappresentazione delle innumerevoli figure a bassorilievo che sonosi conservate, la storia e l'archeologia possono trovare preziosi materiali: quanto all'architettura, null'altro abbiamo scoperto che possa chiamarsi veramente nuovo, e la cui descrizione in iscritto possa accrescere le notizie desunte intorno a questo oggetto dai viaggi antichi.

PERSIANA (Architettura) — Si può trattare dell'architettura d'una nazione, farne l'analisi de' principj, delle pratiche, delle forme e di quanto costituisce gli usi o le abitudini che i diversi bisogni le fecero assumere, quando una serie di monumenti innalzati in varj tempi, che sonosi succeduti nel corso de' secoli, o che furono dedicati a parecchi usi, ci mettono alla portata di stabilirvi quella specie di critica, di cui è suscettibile l'arte di fabbricare.

Come dunque accingerci a formare ed a comunicare agli altri un' idea dell' *architettura persiana* coi pochi monumenti che si conoscono di essa? Che è mai l'avanzo di un monumento unico quando s'ignora perfino l' epoca in cui venne costruito; se lo fu da artisti stranieri; a che uso serviva; se il gusto che vi si scorge, era il gusto naturale del paese, o se fu il risultamento di un miscuglio d' idee, di stili, di maniere estranee al paese stesso?

Quello che ci rimane dell' architettura de' Persiani prova ch'essi (come scrive il Winckelmann nella sua *Storia delle arti*) « amavano a sovraccaricare d'ornati i loro edifizj, i quali sebbene altronde magnifici e sontuosi, molta parte così perdevano della lor maestà. Le gran colonne di Persepoli hanno quaranta scanalature, ma larghe solo tre pollici; laddove le colonne greche non ne avevano mai più di ventiquattro, e sovente meno, ma queste eccedevano talora la larghezza d'un palmo; e nel tempio di Giove a Girgenti sì grandi erano da contenere un uomo di giusta proporzione, siccome può vedersi anche oggidì dagli avanzi che ne restano in quelle ruine. Forse anche pareva a' Persi che le scanalature, comunque moltiplicate, non ornassero abbastanza le loro colonne, perchè ne fregiavano ancora la parte superiore con figure rilevate. »

Questi dettagli li desumeva il Winckelmann dai disegni fatti dietro il frammento dell'edificio di Tchel-Minar, l'antica Persepoli. E ciò forse è bastante per fare delle congghietture generali sul gusto de' Persiani, i quali certissimamente dovettero introdurre nella loro arte, e nell' architettura in particolar modo,

quell' istinto di capriccio, quell' amore del maraviglioso comune a tutta l'Asia, e che noi abbiamo già caratterizzato all'articolo Asiatica architettura.

Le ruine di Persepoli sono sufficienti a mostrare che i Persiani, al pari degli altri popoli dell' Asia, furono dominati da quell'istinto d' immaginazione che non conosce regole, o da quell' abitudine che segue ciecamente quello che è stato fatto, anzichè dallo spirito d'imitazione, il quale cerca nelle opere della natura, i modelli o i principj, o le ragioni. Ma ognuno converrà che fa d'uopo contenersi rispetto a loro nei termini d'una teoria generale. Applicazioni più particolari non formerebbero che un sistema destituto d' appoggio.

Si è potuto ragionare sull'architettura dell'Egitto, su quella dell' India. È stato agevole il dedurre dalle innumerevoli loro opere la conseguenza che tale fu la maniera loro di costruire, di disporre, di ornare gli edificj; che tali forme, tali piante, tali dettagli venivano applicati in modo costante piuttosto ad uno che ad un altro genere di monumenti. Si è potuto cercare, e forse indicare con qualche verisimiglianza il principio originario della loro foggia di fabbricare, vale a dire la causa primitiva che, secondo la natura del clima, a norma delle abitudini sociali, in virtù de' materiali, ed avuto riguardo ai costumi, alle istituzioni politiche o religiose, avrà dato alle opere loro quella direzione da cui risulta il carattere di un' architettura.

Non potrebb'essere così riguardo alla Persia. Dobbiam confessare che ci mancano gli elementi necessarj per generalizzare una simile teoria. Ristretti alla cognizione di un solo avanzo, sfuggito alla distruzione, d' uno solo de' suoi monumenti, ci limiteremo a far conoscere questi frammenti di una rara singolarità, valendoci della descrizione de' viaggiatori; e lascieremo a ciascheduno la cura di dedurne le conseguenze relative a ciò che può formare lo stile abituale di questo paese nell' arte di edificare (V. Persepoli).

PERSIANA — (Persienne) — Nome che si dà ad una specie di gelosie od imposte traforate, composte di regoli sottili di legno, disposti in modo da lasciar passare una luce sufficiente, intercettando però i raggi del sole, ed impedendo che la pioggia possa penetrare nella stanza. Furono così dette perchè si ritiene che in tal guisa sian chiuse le finestre nella Persia.

PERSICO (Statua) — Si dà quest' aggiunto a statue virili che si impiegano, come le statue feminili dette *cariatidi*, a sostenere, in luogo di colonne, le piattebande o le trabeazioni degli edificj.

Per altro le voci *atlanti* e *telamoni*, secondo la loro etimologia, convengono meglio a qualunque figura impiegata nella decorazione, sia a sostenere realmente, o a far mostra di sostenere tutte queste specie di oggetti, di forme e di carichi che l' immaginazione dell'architetto od il gusto dell'ornatista possono suggerire. Il nome di *cariatidi* applicandosi, nel linguaggio ordinario, più volentieri a statue o figure feminili, ne pare che quella di atlanti e di telamoni dovrebbe riservarsi alle statue o figure virili.

All'articolo *cariatidi* (V. questa parola) abbiamo riferite per esteso le nozioni, gli esempj, gli usi e i documenti applicabili a questo genere di sostegni, e vi abbiamo anche riferita la storia delle *statue persiche*. Ci asterremo quindi dal rilevare di nuovo gli errori ai quali hanno dato luogo, a questo riguardo, parecchie statue antiche male osservate.

Persico (Ordine) — (Ordre persique) — In alcuni Dizionarj trovansi queste due parole unite insieme, come abbiamo fatto vedere ch'erasi pur anche immaginato un *ordine cariatico*. Tutte queste vane denominazioni provengono dall'errore di quelli che fanno consistere l'*ordine* non solamente nell'ufficio materiale della colonna come sostegno, ma ben anche in una delle sue parti isolate, come il capitello od il suo fusto, invece di intendere per *ordine* un sistema completo di forme, di proporzioni e di ornati messi in rapporto, in un edificio, con tale o tal altra qualità od espressione. Noi diremo pertanto che non vi ha nè *ordine persico*, nè *ordine cariatico*.

* PER TRAVERSO -- Lo stesso che a traverso. - *Bald.*

* PERTUGIARE — Far pertugio, bucare, forare. — *Bald.*

* PERTUGIO — Buco, foro. — *Bald.*

PERUZZI (Baldassare) nato nel 1481, m. nel 1536. Antonio *Peruzzi*, per sottrarsi alle turbolenze delle guerre civili che fervevano in Firenze, erasi rifuggito a Volterra, ove si ammogliò ed ebbe un figlio di nome *Baldassare*. S'era trasferito in questa città per cercarvi un riposo, ma la guerra si estese, e la città fu presa e saccheggiata. Antonio Peruzzi vi perdette i suoi beni, e solo potè salvare la famiglia che trasportò a Siena. Poco dopo egli cessò di vivere, lasciando suo figlio in tenera età senza alcun mezzo per la sua educazione. Ma la natura e la necessità sono due grandi maestri, e Baldassare *Peruzzi* seppe approfittare delle loro lezioni.

La conoscenza di alcuni artisti avea fatto nascere di buon'ora in lui il gusto del disegno. Lo stato deplorabile in cui l'avea lasciato suo padre non gli permise di coltivare le arti per semplice diletto: egli ne fece uno studio severo. Ricercò le pitture de' migliori maestri, le copiò, e divenne in poco tempo maestro, e non solamente capace di mantenere se stesso col prodotto de'suoi quadri, ma ben anche la madre ed una sorella, e di attendere ancora ad occupazioni geniali.

Le sue prime opere si trovano in Siena ed in Volterra, ove strinse amicizia con un pittore per nome Pietro, che papa Alessandro VI impiegò a dipingere nel Vaticano. Questo pittore lo condusse a Roma coll' idea di dividere seco i suoi lavori. La morte del pontefice ruppe i loro progetti, e Baldassare si diede a dipingere affreschi, e di sua mano son quelli che

veggonsi in San Rocco, i quali valsero a farlo conoscere in Roma. Questo felice tentativo gli procurò lavori più considerevoli a Ostia, ove dipinse a chiaroscuro una battaglia sullo stile antico. Il costume vi è scrupolosamente osservato; le armature, le corazze, gli arnesi da guerra, tutto è una imitazione fedele de' bassirilievi antichi. Cesare di Sesto lo ajutò in questa impresa, la quale contribuì a far conoscere il valore del *Peruzzi*.

Di ritorno a Roma, divenne intrinseco amico di Agostino Chigi, da Siena, il quale, vedendo in lui un suo compatriotta ed un bell' ingegno, prese ad incoraggiarlo. Tale amicizia riuscì proficua alle arti, e ad essa dobbiamo in fatti le belle opere, che 'l gusto dell' intelligente amatore commise all'artista. Trovandosi con ciò provveduto di modi, ne' momenti d' ozio potè il Peruzzi abbandonarsi allo studio dell'architettura. Ne abbracciò tutte le parti, e divenuto eccellente architetto, fece tornare a profitto dell'arte di edificare le rare cognizioni ch' egli aveva acquistato nella pittura. Perciò l'architettura finta, che per essere praticata con successo richiede un ingegno esercitato in queste due arti, e per conseguenza una doppia capacità, le fu debitrice se non del suo risorgimento (a parlare propriamente) almeno di quella superiorità e di quel grado di perfezione, che, sotto il rapporto del gusto, sembra aver fissato in seguito il vero punto di perfezionamento di quest' arte.

Fino a que' giorni la scienza della prospettiva era contenuta nelle opere molto oscure di alcuni dotti. I pittori del secolo decimoquinto la mettevano più o meno in pratica ne' loro quadri; ma le composizioni di que' tempi erano per la maggior parte così semplici, che la prospettiva dei loro fondi poteva limitarsi a processi elementari. All'epoca del *Peruzzi* le grandi opere di Raffaello, estendendo la sfera della pittura, avevano già resa indispensabile l'unione della teoria e della pratica in questo genere.

Tuttavia, perchè questa scienza potesse produrre un ramo d'imitazione particolare (quello dell'*architettura finta*) era necessario che la sua applicazione a un nuovo dominio della pittura le desse un maggiore sviluppo; questo dominio doveva esser quello della decorazione scenica, o scenografia. Ma sino allora l'arte drammatica era rimasta nella infanzia, e il decoratore non aveva avuto per esercitarsi che gli spettacoli meccanici, di cui abbiamo fatta menzione nella vita del Brunelleschi. Dedicandosi con fervore, come fece, agli studj della teoria e della pratica della prospettiva, il *Peruzzi* sembrava già presentire d'essere destinato a portare al più alto grado l'arte della decorazione teatrale. Ma come mai essendo egli stato il primo tra' moderni secondo la storia a dipingere decorazioni di teatro, potè giugnere tutto ad un tratto alla perfezione? Egli era pittore, architetto, gran prospettista, disegnatore e decoratore in architettura. Non gli mancava che un' occasione, e questa gli si presentò nelle feste che furono celebrate in onore di Giuliano de' Medici.

Il Vasari parla in due luoghi delle decorazioni del *Peruzzi*, in occasione delle dette feste, ed a proposito della commedia del Bibiena intitolata la *Calandra*, che Leon X fece recitare alla sua presenza; lo che fa credere che questo artista abbia avuto varie occasioni di esercitarsi nella pittura scenica. Ovunque egli parla dell' ingegno del *Peruzzi* in modo da far credere che questo artista avesse già toccato il *summum* della perfezione in quest'arte.

« *Baldassare* (egli scrive) meritò tanto più lode, quanto per un pezzo addietro l'uso delle commedie, e conseguentemente delle sconce prospettive era stato dismesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni . . . fece due scene che furono maravigliose, e apersero la via a coloro che ne hanno poi fatto ai tempi nostri. Nè si può immaginare, come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi, e tante bizzarrie di tempj, di logge e d'andari di cornice così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e piccola, ma vera e grandissima. Ordina egli similmente le lumiere, i lumi di dentro, che servono alla prospettiva e tutte le altre cose che facevano di bisogno con molto giudizio. »

Diasi quanto si vuole, in questo elogio, una parte all'eccesso di ammirazione che produce naturalmente uno spettacolo nuovo, vi si troverà però sempre l'idea di tutti que' meriti, che richiede l'arte della decorazione scenica. Ve n'ha uno, di cui il Vasari non ha fatto menzione, probabilmente perchè in que' tempi doveva recare minor maraviglia, vogliamo dire il bello stile dell'architettura, della nobiltà e purezza delle forme, che, dopo quel tempo, certi pregiudizj avevano fatto credere non conciliabili coll' effetto pittoresco della scena. Egli è vero che dipingendo oggetti di architettura finta, il *Peruzzi* non aveva potuto farla differente da quella che faceva in realtà, vale a dire, dall'antica. Del resto ne spiace che di tutto questo non rimangano che inutili menzioni. Tale è il destino di questo genere di lavori, comune a molte altre cose che durano tanto meno quanto più sono abbaglianti.

Tuttavia se è possibile l' immaginare qual fosse la verità di cosiffatte pitture, e qual fosse il grado di capacità del pittore, il solo palazzo Farnese può darcene una giusta idea. Varj rapporti, come è noto, esistono fra l' ingegno del decoratore di teatro e quello del pittore di architettura finta. Ora ci sono rimaste delle prove che il *Peruzzi* aveva, in questo ultimo genere, toccato il più alto grado della perfezione. Tiziano, condotto un giorno dal Vasari in una sala del summenzionato Palazzo, fu per tal modo tratto in inganno dal rilievo apparente degli ornati e dei profili dipinti, che sebbene avvertito dalla sua guida voleva nullameno che gli si portasse una scala onde persuadersene col tatto. Tale è di fatti la perfezione di quest'architettura finta, che anche oggigiorno, l' occhio, sebben consapevole, ama di lasciarsi sedurre.

Il piccolo palazzo Farnese, detto presentemente la *Farnesina*, appartenne ad Agostino Chigi, e fu architettato dal *Peruzzi*. Quantunque l'esterno abbia perduta gran parte delle bellezze di dettaglio, non cessa però di essere ancora uno de' piacevoli edificj di Roma. La facciata principale, quella cioè dell'entrata dalla parte del cortile, presenta a pianterreno una bella galleria, o porticato composto di cinque arcate. Ivi Raffaele dipinse la favola di Psiche. Questo porticato, non meno che il corpo principale del fabbricato, è più in dentro delle due ali, le quali per conseguenza ne formano l'avancorpo. Un ordine di pilastri dorici, ricorre in tutta la circonferenza del piano inferiore, senza alcuna ineguaglianza d' intercolonnio. L'apertura delle cinque arcate da noi menzionate, essendo larga come gl' interpilastri, questo porticato presenta una varietà nella massa senza rompere l'unità della sua composizione. Il piano superiore a quello terreno offre, con una simile distribuzione, lo stesso ordine di pilastri dorici applicato alle spalle delle finestre intorno a tutto l'edificio. Si potrebbero fare alcune osservazioni critiche, sulla ripetizione dello stesso ordine e sulla proporzione più elegante dell' inferiore. Nullameno l'accordo dell' insieme fa sì che l' occhio non vi si ferma sopra. La trabeazione del piano superiore è ornata di festoni sostenuti da genj e da candelabri per cui non si bada alle piccole finestre di questa specie di *mezzanino*. Devesi ammirare in questo edificio la purezza dei profili ed una certa eleganza che potrebbe dirsi attica.

Questo piccolo palazzo, al presente scaduto per difetto di manutenzione, da quella bellezza che lo rendeva una volta commendevole all'occhio meno esercitato, dovette sembrare, a que' tempi, una maraviglia all'artista ed all' intelligente, per la riunione che il *Peruzzi* vi fece delle attrattive della pittura ornamentale e di quelle dell'architettura finta. Tutte le parti esterne erano ornate di soggetti a chiaroscuro, ora scancellati. Quando si riflette al doppio talento dell'Autore, il quale come architetto e come pittore, presedette a tutto quell'insieme, può formarsi una idea dell'incanto che ne doveva provare l'osservatore. E allora può spiegarsi l'elogio che ne fece il Vasari con queste parole: *Si vede non murato, ma veramente nato.*

Passato il *Peruzzi* a Bologna, vi fece due progetti in grande, coi loro spaccati, per la facciata di San Petronio, l'uno nello stile *semigotico*, l'altro secondo il gusto antico. Li accompagnò di dettagli ingegnosissimi per appropriare la costruzione nuova alla vecchia senza recarle nocumento. Questi progetti furono cominciati, ma non mandati ad esecuzione. Si dice opera sua la porta della Chiesa di S. Michele in Bosco, bellissimo convento situato fuori della città di Bologna.

La Cattedrale di Carpi fu eseguita sui disegni del *Peruzzi*, e nella stessa città la Chiesa di S. Nicola era stata cominciata da lui; ma fu costretto di abbandonarne i lavori per assumere quelli della fortificazione di Siena.

Di ritorno a Roma il *Peruzzi* fu impiegato da Leon X nella costruzione della nuova Chiesa di San Pietro. Il Bramante ne aveva gettate le fondamenta con quella precipitazione ch'egli era solito, o che, come si vuole, Giulio II obbligava di mettere in tutte le opere che venivano da lui ordinate. Dopo la morte dell'uno e dell'altro, fece spavento la grandezza delle masse e la debolezza dei punti di appoggio. Non si pensò ad altro che a diminuire le une e ad accrescere le altre.

Il *Peruzzi* fu, dopo varj antecessori, incaricato di presentare il suo modello, che in disegno ci venne conservato dal Serlio. È desso una croce greca, colle quattro braccia terminanti a semicerchio. Fra ciascuna di queste s' innalza al di fuori, e sopra una pianta quadrangolare, una sagrestia: queste quattro sagrestie dovevano servire di basamento ad altrettanti campanili. Ogni semicerchio ha una parte che s'apre sotto un porticato semicircolare, da cui si entra nella chiesa. L'altar maggiore è fra i quattro piloni, che sostengono una cupola di 188 palmi di diametro. Le fanno accompagnamento quattro cupolette di 65 palmi di diametro, che s' innalzano al punto centrale dell'incrociamento delle navate. Tutto questo piano è concepito con una perfetta simmetria, e colla maggiore intelligenza. Quantunque non sia stato messo in esecuzione, merita di essere menzionato come uno de' più bei concetti degli architetti di quell' epoca.

Peruzzi diede in questo a conoscere che il suo genio era al livello delle più alte idee dell'architettura, e che quegli, il quale sapea così bene modificare il progetto del Bramante, era in grado di succedergli. Tuttalvolta, sia che la fortuna de' grandi ingegni in architettura dipenda da un certo concorso di circostanze, sia che codesti ingegni abbiano bisogno di una cert'arte per far fortuna, arte che il carattere timido e riservato del *Peruzzi* non gli permise d' apprendere, la costruzione della Chiesa di S. Pietro andò languendo sotto la indecisa sua direzione. Non ostante la protezione di parecchi distinti personaggi, venne di preferenza occupato in opere più piccole, vale a dire nella fabbrica di palazzi, che però non hanno di piccolo che la estensione della loro massa, o della loro superficie.

Ognuno sa di fatti che vi ha in architettura una sorta di grandezza che non è subordinata al compasso, nè valutabile colle misure. Prodotta dal genio essa non ha altro giudice che il gusto. Il vero intelligente passerà senza ricevere un'impressione piacevole dinanzi ad un gran numero di palazzi di grande estensione, ma si arresterà involontariamente all' aspetto della bella facciata di cui il *Peruzzi* seppe ornare le più piccole abitazioni. Queste masse eleganti, veri modelli del genere che conviene al maggior numero de' proprietarj, saranno sempre un oggetto di

studio per coloro che desiderano di mettere il gusto della buona architettura alla portata delle classi meno opulente della società. Pare che il Poussin abbia fatto una raccolta di somiglianti edificj per ornare il fondo dei suoi quadri ne' soggetti che esigevano la prospettiva di qualche antica città.

Fra queste case, che si direbbero avanzi dell'antica Roma, son quelle che veggonsi, per esempio, nella contrada *Borgo nuovo* ed all'imboccatura della contrada che conduce al palazzo Farnese. Esse furono incise dal Falda nella collezione dei palazzi di Roma. Ogni descrizione sarebbe insufficiente rispetto ad opere simili, la cui bellezza non può essere definita che da un sentimento indefinibile.

Le produzioni di questo genere non potrebbero essere abbastanza studiate dai giovani architetti. Ordinariamente colpiti dalla grandezza di Roma antica, essi dimenticano assai facilmente che le città si compongono nella massima parte di case simili in dimensione a quelle che abbiamo or ora indicate, e che il buon gusto che regna nell' architettura delle semplici case di persone private onora di più il carattere di un paese, che la creazione di alcuni grandiosi monumenti che bene spesso i secoli non giungono a vedere compinti. Le più piccole composizioni del *Peruzzi* e del Palladio sono una scuola pratica del genere d'architettura che può adattarsi ai bisogni anche delle città di commercio.

Ci spiace moltissimo che questo bello stile, il quale cominciava ad essere in Italia lo stile dominante, e, come avviene quasi sempre, una specie di moda, non abbia regnato lungo tempo: il progetto di Leon X sarebbesi realizzato, ed un'ombra di Roma antica sarebbe ricomparsa in Roma moderna. Ma quando tutte le arti, d'un passo eguale e rapido, sembravano dover riprendere l' antico loro impero, tre avvenimenti successivi ne arrestarono il corso.

Il primo fu la morte immatura di Raffaele. La grande scuola, di cui egli era l'anima, perdette tutto il suo predominio e si disciolse. Gli uomini distinti che la componevano diffusero, è vero, colla loro dispersione, su varj punti, le cognizioni dell' antichità; ma questi raggi sparsi e divergenti non tramandarono più che una debole luce.

Il secondo colpo portato al progresso dell' arte fu la morte di Leon X, la quale accadde poco tempo dopo, e produsse per gli artisti una specie d' interregno durante il pontificato di Adriano VI, sino a che un nuovo Medici, Clemente VII, salito al pontificato nel 1524, fece risorgere in Roma le speranze che si erano concepite al solo di lui nome.

Ma l'ultimo e più fatale avvenimento fu la presa ed il sacco di Roma fatto dal Contestabile di Bourbon nel 1527; svanì allora ogni speranza di riunire gli elementi di quella famosa generazione di ingegni che aveva riunito Leon X. Molti perirono in tale catastrofe: gli altri furono costretti a cercare colla fuga la loro salvezza.

Baldassare *Peruzzi* corse durante questo disastro i maggiori pericoli. La sua fisonomia nobile, amabile e grave ad un tempo, lo fece credere un prelato travestito, od un uomo danaroso. Fatto prigioniero, ebbe a soffrire ogni sorta d'oltraggi e di cattivi trattamenti. Giunto alla fine a persuadere i soldati ch'egli era un povero pittore, fu obbligato, per convincerli, di far loro il ritratto del Contestabile, che era stato ucciso entrando in Roma. A questo patto gli fu restituita la libertà; s'imbarcò a Porto-Ercole, e dirigendosi alla volta di Siena fu lungo la strada preso di nuovo e spogliato di tutto. In questo misero stato giunse a Siena, sua patria di predilezione.

Quivi trovò degli amici che lo soccorsero e gli procurarono dei lavori; la maggior parte fabbriche di case particolari. Fece la decorazione dell'organo nella chiesa del *Carmine*. Ebbe anche l'incarico di condurre a termine le fortificazioni della città, già intraprese a norma de' suoi progetti.

Poco dopo, verso lo stesso tempo Clemente VII, il quale conosceva l'abilità di questo architetto, volle occuparlo come ingegnere nei lavori dell' assedio di Firenze contro l' armata imperiale. Ma il *Peruzzi* posponendo il favore del Pontefice all' amore della sua città prediletta, rifiutò la commissione. Il Papa se ne risentì, e l'artista dopo la pace generale, cercò di riconciliarsi col Papa. Il Cardinale Salviati, Trivulzi e Cesarino intervennero in questa piccola negoziazione.

Baldassare *Peruzzi* ripigliò in Roma i consueti suoi lavori: fece pei Principi Orsini varj disegni di palazzi, che furono fabbricati gli uni presso Viterbo, gli altri nella Puglia. La corte del palazzo Altemps a Roma si crede opera sua, a giudicarne dal buon gusto che vi regna: in ogni caso non fu che una ristaurazione.

Ma una fabbrica tutta di lui, veramente originale sotto ogni rapporto, che passa pel suo capolavoro, e che si distingue, dagli artisti, fra tutte le opere dell'architettura moderna in Roma, è il palazzo Massimi. L' arte, è vero, ne ha prodotto di più grandiosi e magnifici; ma nessuno però presenta in una mediocre dimensione e sopra un terreno ingrato e circoscritto, un partito più ingegnoso, un aspetto che dà, più d'ogni altro, una idea delle antiche abitazioni di Roma.

Il merito primario dell'architetto, in quest'opera, è di aver saputo trarre un ottimo partito da un sito ingrato, stretto ed irregolare: ma la sua disposizione è tale che si crede invenzione libera e concepita senza alcuna estranea suggezione. La facciata del palazzo, per obbedire al contorno della contrada, consiste in una elevazione sopra una pianta circolare, ornata di lineamenti in tutta la sua estensione. Un ordine dorico abbraccia il contorno del pian terreno, in mezzo al quale vi è un vestibolo formato da colonne isolate, disposte a due a due (le

che non significa *accoppiate*). L'intercolonnio dell'entrata è più largo degli altri, s'apre sopra un piccolo vestibolo che sembra un *atrium* antico. Il lacunare è ornato di eleganti scomparti di stucco; ad ogni estremità vi ha una gran nicchia. La porta d'ingresso è dirimpetto all'intercolonnio di mezzo; e l'ordine esterno regna in tutto l'interno della corte.

Tutta pura, tutta classica, tanto nell'interno che nell'esterno, nel porticato d'ingresso ed in quelli della corte è l'architettura di questo palazzo. Ciò che vi trova di più ammirabile l'occhio intelligente di chi si rende conto del piacere che prova, si è quello appunto che, per qualche altro architetto, sarebbe stato un grandissimo scoglio. In fatti tutto in questo insieme ebbe a lottare contro le più impaccianti suggezioni: nondimeno direbbesi che in vece di obbedire alle condizioni del sito, l'architetto le ha ruinite egli stesso. Lo spazio è stretto e piccolo: tutto ciò che lo riempie è grande e vi pare ben collocato. Sgraziatamente non vi ebbe mezzo di allargare la contrada che fa prospetto a questo palazzo, per cui non si possono ammirare, come vorrebbesi, i bellissimi stipiti delle finestre del primo piano, e la ricca trabeazione che corona quest'immenso edificio.

Fu questa l'ultima opera del *Peruzzi*. La morte lo colse prima ancora di averla interamente compiuta, quando trovavasi tuttora nel vigore del suo ingegno. Questa morte immatura fece nascere a quei giorni qualche sospetto di avvelenamento per parte di uno de' suoi emoli, che aveva desiderato il posto d'architetto di San Pietro: non furono però che semplici e vaghi indizj. Egli mancò in età di 56 anni. Gli artisti gli fecero onorevoli funerali, e fu sepolto nel Panteon vicino al sepolcro di Raffaello.

Baldassare *Peruzzi* visse e morì povero. L'unica sua entrata consisteva in duecento cinquanta scudi, che ricavava dall'impiego d'architetto di San Pietro, e colla quale manteneva la sua famiglia. Paolo III non venne a cognizione della ristrettezza di lui che nell'ultima sua malattia. Allora solo, come avviene il più delle volte, s'accorse e quanto valeva il *Peruzzi*, e quanto fatale ne era la perdita. Gli fece rimettere una somma di cento scudi, accompagnata da offerte di servizi, e da lusinghiere testimonianze di un' obbligazione sventuratamente troppo tarda.

Il carattere timido di questo artista aveva pregiudicato sempre alla sua fortuna. Una specie di delicatezza da lui spinta all'eccesso, gl'impedì di prevalersi, quanto avrebbe potuto fare, delle occasioni di approfittare del suo ingegno, e accadde spessissimo che coloro i quali si valevano dell'opera sua, si prevalevano della sua ritenutezza. Occupato in lavori per doviziose persone, e distinti personaggi, egli non potè nè migliorare il suo stato, nè decidersi a svelare le sue strettezze. L'amore per lo studio cospirava pure contro la sua fortuna: tutti i momenti d'ozio li consacrava alla teoria dell'arte sua e a dotte investigazioni.

Sebastiano Serlio fu in parte erede degli scritti del *Peruzzi* e dei disegni di antichità lasciati alla sua morte: egli se ne valse pel suo *Trattato d'architettura*, e specialmente pel terzo e quarto libro, i quali contengono i monumenti antichi di Roma.

* PESANTE — Dicesi quel che è corto, grosso e raccolto più di quel che dev'essere: è l'opposto dello svelto e dell'elegante. Quanto più questo ci piace, altrettanto ci spiace il *pesante*; ci pesa addosso per la sua inadattezza. *Pesante* è una composizione se è così carica di oggetti, che neppur l'aria sembri potervi circolare. Tutti i generi di pesantezza sono sgradevoli, perchè contrarj alla bella natura: la bella natura è grande, e non *pesante*. — MIL.

* PESCAJA — Riparo che si fa ne' fiumi, per ritenere il corso delle acque. — BALD.

PESTO — (Paestum) — Antica città della Lucania, le cui famose ruine si veggono ancora e sono situate nel golfo di Salerno, a dieci leghe da Napoli, in mezzo ad una vasta e montuosa pianura.

Vi si scorge tuttora il recinto della città, ch'era di forma oblunga, angolare, e ristretta nella parte dell'ovest. La sua costruzione consiste in grosse mura più o meno diroccate, le quali hanno ancora dalli 12 ai 21 piedi di altezza, e quasi da per tutto circa 9 piedi di spessore. Grossi torrioni quadrati fiancheggiano gli angoli e le porte della città, delle quali ne esiste ancor una affatto intera all'oriente; ed un' altra, la cui arcata è interamente distrutta.

Il recinto della città contiene ancora innumerevole quantità di ruine, tra le quali sorge un grandioso tempio periptero e dorico, il cui *naos* interno si divide in tre navate formate da due file di colonne a due piani; un piccol tempio periptero anch'esso d'ordine dorico; ed in fine un altro grandioso edificio formato d'un colonnato dello stesso ordine, ma la cui parte interna, a giudicarne da alcune colonne tuttora in piedi, sembra fosse separata nella sua lunghezza da un ordine di queste colonne, che l'avrebbe diviso in due navate.

Non ci estenderemo gran fatto sulla descrizione di questi monumenti, che l'incisione ed una quantità di disegni hanno fatto conoscere da molto tempo, e che, poco distanti da Napoli, sono stati visitati dalla maggior parte de'forestieri ed artisti. Il lettore troverà d' altronde alla parola *dorico* i dettagli delle misure di tali edificj, nel quadro comparativo che abbiamo presentato delle proporzioni della maggior parte e de' più famosi tempj d'ordine dorico greco.

Veggonsi nel recinto della città di *Pesto* le traccie di vari altri monumenti, fra i quali gli avanzi, per quanto sembra, di un circo, di un anfiteatro, di due porte e di acquidotti.

Le pietre che servirono a tutte queste costruzioni sembrano provenir dalle cave di Nitri; trovansi nei loro scavi dei tamburi di colonne già tagliati, ed il cui diametro è eguale a quelli dei tempj ancora sussistenti, ma non sono punto striate.

Quanto alla malta che serve di legame ai materiali degli edificj di *Pesto*, si nota ch'essa è mescolata di molti ciottoli pesti e agglutinati colla calce estinta; tale al meno si è quella che trovasi nei muri, negli acquidotti, e nelle torri di recinto. Quanto all'intonaco che riveste gli edificj, esso è una malta fatta con una specie di sabbia minutissima, agglutinata colla calce; malta su cui si diedero parecchi strati di calce estinta, e pulita in seguito mediante strofinamento. Alcune parti di questo intonaco presentano ancora degli avanzi di colori.

PETRIERA o PETRAJA — (Marbrière) — Luogo donde si cava il marmo; è sinonimo di cava di marmo.

PEZZO — (Morceau) — Nel linguaggio comune si adopera questo vocabolo in buona parte ed in un senso di ammirazione, come quando si dice d'un quadro, d'una statua, è un *bel pezzo*. Dicesi egualmente un bel *pezzo d'architettura*.

* PIACENZA (Giuseppe Battista), nacque a Torino il 21 maggio 1735 di povera ma onesta famiglia. Mostrò da fanciullo genio per l'architettura, e vi fece progressi sì rapidi che di tredici anni divenne soprastante alle fabbriche innalzate allora da Carlo Emmanuele III. Appresso discepolo di Benedeto Alfieri, viaggiò l'Italia a spese del re, visitò i monumenti più celebri e strinse amicizia con Cantarzani, Paradisi, Algarotti, Bottari, Bianconi e Frisio. Pauroso di non avere ad eseguire tal opera cui raccomandare tra'posteri il proprio nome, si diede frattanto ad ampliare ed illustrare eruditamente le notizie sui professori del disegno di Filippo Baldinucci, lavoro che ottenne molte lodi, e che ora accompagna d'ordinario l'opera del Baldinucci. Nel 1775, ristaurò a Ciambery il reale castello, disegnò una bella chiesa nella terra di Carouge; nel 1775 fu eletto architetto civile del re di Sardegna; nel 1790, fu nominato capitano del castello ristaurato da lui con molto buon gusto; nel 1791 successe nel grado di primo architetto civile al conte Benedetto Alfieri suo maestro. Nel ravvolgimento che accompagnò lo spirare del secolo, ritirossi; ma Napoleone lo volle sopraintendente ai reali palazzi e continuò in tale carica sotto i Carignano. Negli ultimi anni attese a compire il suo lavoro sul Baldinucci, e l'ultimo volume fu pubblicato nel 1820. Ma egli era già morto nel 1818, il 4 di ottobre. — *DE BON.*

PIALLA — (Rabot) — Chiamasi con questo nome un arnese di ferro acciajato, in forma di scalpello, accomodato in un fusto di legno, di cui si servono i falegnami per raddrizzare e pulire il legname.

* PIANE o CORRENTI — Legnami riquadrati, fatti di travi segate, i quali come piccole travette ricorrono ne'vani delle coperture, tra l'una e l'altra trave, per reggere e spianare i palchi e i tetti. — *BALD.*

* PIANELLE — Spezie di lavoro di terra simile alle mezzane, ma più sottili assai, con le quali s'impianellano i tetti (facendo posar le lor teste sopra i correnti) acciò vi si possano posar sopra gli embrici. — *BALD.*

PIANEROTTOLO — (Palier ou Repos) — Si dà questa denominazione ad uno spazio che in ogni scala o salita composta di gradini offre un riposo e divide così per comodità in più serie la successione dei gradini.

Le così dette *precinzioni*, *praecinctiones*, nella serie dei gradini di cui si componeva l'interno dei teatri e degli anfiteatri antichi, formavano altrettanti *pianerottoli* o ripiani che servivano di riposo a quelli che salivano, e presentavano nel tempo stesso uno spazio libero per non disturbare le persone sedute.

Nelle scale delle abitazioni, i *pianerottoli* sono per lo più determinati dai piani: è qualche volta pericoloso di accrescerli, o di farli troppo corti, perchè l'azione del salire e del discendere dipendendo da un movimento spesso istintivo, tutto ciò che arresta irregolarmente questo movimento lo contraria e produce passi falsi che possono essere pericolosi.

I *pianerottoli* devono avere almeno la lunghezza di due gradini ne'grandi scaloni e devono essere tanto lunghi che larghi, quando sono nel giro dei gradini delle scale.

Pianerottolo di *comunicazione* (palier de communication) — Dicesi di quello che separa gli appartamenti del medesimo piano, e dà comunicazione a ciascuno di essi.

Pianorottolo rotondo (palier circulaire) — È quello della gabbia tonda od ovale d'una scala a chiocciola.

* PIANETTI — Sono questi i tre piani de' triglifi, che dividono i canaletti. Presso Vitruvio portano il nome di *femore*. — *MIL.*

PIANO, PROGETTO — (Devis) — Nell'architettura pratica indica una descrizione dettagliata di tutte le parti d'un'opera che si vuol costruire, descrivendone la forma e le dimensioni di ciascuna parte, il modo di farle eseguire, la natura de'materiali che vi devono essere impiegati, ed in fine la perizia della spesa che può importare l'opera stessa.

E siccome a norma del *piano* o *progetto* si passa poi a trattare coll'intraprenditore e gli operai per la esecuzione dell'opera, così non sono mai troppe le precauzioni da prendersi affinchè non sia dimenticato nulla di quanto può contribuire alla sua perfezione, contenendosi ne'limiti di una saggia economia.

Un *piano* o *progetto* ben fatto è una specie di istruzione a cui gli assuntori e gli operaj devono conformarsi nella esecuzione de'lavori che loro vengono affidati: e per questo è essenziale, prima di redigerlo, di determinare con esatti disegni la forma e le proporzioni di tutte le parti dell'edificio che s'intende di costruire, onde fissare invariabilmente ciò che deve essere eseguito. Approvato pertanto il disegno, si comincierà il *piano* con una descrizione sommaria dell'edificio progettato, di cui verranno descritte le forme generali e le principali dimensioni.

Si stenderà in seguito un articolo speciale per cia-

scun genere di opere, seguendo l'ordine della loro esecuzione.

Se l'edificio esige fondamenti, si avrà cura di spiegare in qual modo devono essere fatti, e le precauzioni da prendersi per riconoscere la solidità del terreno sul qual devono essere fabbricati.

Se l'edificio va innalzato nell'acqua od in luogo paludoso, s'indicheranno i mezzi di fare il prosciugamento; se sia necessario di piantar palafitte, far graticci di legname, piatteforme o incassamenti; si indicheranno i materiali più opportuni e la maniera con cui devono essere preparati e messi in opera.

Si passerà in seguito alla descrizione delle opere da erigersi sopra le fondamenta, particolarizzandone ad una ad una, come i muri, le colonne, i piedritti, le vôlte, i palchi, i tramezzi, i cammini, le copertura ecc. Si farà un articolo separato per ciascun oggetto, come la muratura, la costruzione in legname, la copertura, serratura, lavori minuti di legno, invetriate, impiombature, pitture ecc.

Per la parte della muratura s'indicherà la qualità delle pietre, rottami, gesso, malta, e come questi materiali dovranno essere apparecchiati, impiegati, misurati e valutati.

Per la costruzione in legname si accennerà la qualità dei legnami, le dimensioni, la maniera di combinarli per formare il tutto, i soffitti, i tramezzi ed altre opere simili.

Per la costruzione in legname minuto, si indicheranno le qualità del legno, di quercia, di faggio per le impialiacciature, porte e finestre, delle quali verrà determinata la forma e le dimensioni con disegni, dietro i quali verrà calcolato l'importo in ragione di piede o tesa, misurata geometricamente o secondo la consuetudine, per evitare le contestazioni.

Per le opere da fabbro-ferrajo si distingueranno prima le principali e più grosse, come sono i tiranti, le chiavi, gli arpesi, le staffe, quelle che esigono maggior lavoro e diligenza, quali sono le branche delle scale, i poggiuoli, le griglie di ferro ecc.; in fine le opere di ferratura propriamente dette, quelle cioè che servono per porte, finestre, e così pure le bandelle, gli arpioni, spagnolette, luchetti ed altro.

È d'uso il calcolare i ferri grossi a un tanto il cento per peso. Le griglie e rampe si calcolano spesso a tesa corrente o superficiale, o al pezzo. Qualche volta anche si dettagliano queste differenti opere onde preziarne più giustamente il valore.

Il *piano* ed i disegni servono a determinare le forme e la maniera, con cui le dette opere devono essere eseguite, e ad indicare come devono essere poste in opera.

Per la copertura, si prescriverà la forma dei tetti: si dirà se debbano essere coperti di tegole o di ardesia, di rame o piombo, o di lastre di pietra; come devono essere costruiti i fastigi, le doccie, il gocciolatojo, i canali, gli abbaini ecc., facendo il dettaglio di ciascuna sorta d'opera per istabilire la maniera con cui devono essere eseguite, come altresì il loro importo.

Lo stesso si farà per gli altri oggetti, come invetriate, impiombatura, e pittura d'imbiancamento e ornato; si procurerà in particolar modo di prevenire tutti gli abusi e la mala fede che possono nascere dall'avidità degli assuntori e dalla negligenza degli operai, affinchè l'opera si faccia con tutta la perfezione e l'economia di cui può essere suscettibile.

Dopo di aver provveduto a tutti gli oggetti relativi alla costruzione dell'edificio, si avrà cura di specificare la maniera per la verificazione e ricevimento di tutte le opere che la compongono: converrà indicare le diverse epoche di pagamento, badando bene, come è di uso, di stipulare in modo che una parte del prezzo totale sia pagato dopo il ricevimento, affinchè possa servire a garanzia della solidità e bontà de' lavori fatti, sino all'intero collaudo.

In fine tutte le parti di opere che non sono suscettive di verificazione non dovranno essere pagate che sopra lavori a piacimento certificati dall'architetto; la qual circostanza non si lasci di specificare nella partita del *piano* concernente il pagamento dei lavori da eseguirsi.

Nota. Quando siavi un vecchio fabbricato da demolire, i cui materiali possano servire alla costruzione del nuovo, saranno da indicarsi le precauzioni necessarie affinchè la demolizione si faccia in modo da conservare i materiali utili, ed impedire che non vengano guastati nè dispersi dagli operaj od intraprenditori, che d'altronde si possono rendere garanti previa una descrizione di tutti i materiali sul sito prima della loro demolizione: questi materiali devono essere disposti secondo la loro qualità, onde poterli dare in conto agli intraprenditori, o esser loro affidati perchè li pongano in opera, giustificandone poi l'impiego.

* PIANO — Termine di matematica e prospettiva; dicesi *piano* ogni piana superficie, sopra la quale si adatti una linea retta in qualunque modo che se gli applichi sopra. — BALD.

PIANTA, PLANIMETRIA — (Plan) — Quello che noi chiamiamo pianta, in architettura o piuttosto nell'arte di disegnare i progetti o le opere, gli antichi lo chiamavano *icnografia.* Le parole *ichnos* significa l'impronta della pianta del piede. Questa impronta è rispetto all'uomo ciò che la *pianta* è rispetto ad un fabbricato.

La *pianta*, nel disegno dell'architettura, è la rappresentazione di tutti i corpi solidi che compongono i sostegni d'un fabbricato che si suppone tagliato orizzontalmente a livello del terreno che occupa. Figurandoci un edificio così tagliato, la sua *pianta* è realmente la impronta ch'esso lascierebbe sul terreno.

Due cose sono da considerarsi nell'arte di fare le *piante*.

L'una è puramente tecnica, quando non si tratta che di levare la *pianta* di un edificio già esistente, e si procede rilevandone esattamente le misure dei vuoti e dei pieni. Se poi intendesi per quest' arte quella di realizzare la rappresentazione dei solidi e del loro spazio col mezzo delle linee e de' colori, questa sorta di processo affatto semplice non merita neppur la pena di essere descritto.

L'altra maniera d'intendere e di considerare l'arte di formare una *pianta*, è molto più importante, perchè comprende il concetto fondamentale di un edificio, e ciò che, da parte di un architetto, devesi chiamare il pensiero, l'invenzione, e il principio della bellezza de' monumenti.

Dalla composizione della *pianta* dipende pertanto il merito principale che deve trovarsi in un edificio, quello della utilità; cioè ch' esso sia disposto a seconda dei bisogni e delle convenienze che esige la sua destinazione. Perciò l'architetto migliore sarà quello che meglio saprà unire la comodità de' servigi interni, a una regolarità sempre mai desiderabile: per altro s'ha da cercare quel diletto che dipende dalla simmetria, dalla corrispondenza uniforme fra tutte le parti di una *pianta*, a cui non bisogna però sagrificare il tutto. Spessissimo questa simmetria, che tanto piace all'occhio quando si osserva una *pianta*, sarà di niun effetto nell'alzato. Si deve cercarla quando nulla vi si oppone; vi si deve rinunciare per soddisfare al primo dovere di ogni composizione, quello di essere in rapporto coi bisogni e colla destinazione dell' edificio.

Vi ha nella composizione della *pianta* di un monumento un merito d'un'altra specie, e che viene particolarmente apprezzato dallo spirito e dal gusto; ed è quello del partito generale da cui deve dipendere la forma dell'edificio, il suo carattere e per così dire la particolare sua fisonomia.

Questo merito dipenderà, sopra tutto, dalla forma che l'architetto adotterà nella sua *pianta*. Una figura circolare darà ad un edificio una idea diversa da quella che darà una figura quadrangolare. Vi ha alcun che di contraddizione in certe *piante* che presentano nella entrata principale e dinanzi alla facciata una parte convessa. Questa forma respinge anzichè invitare. Dipende inoltre dai dati principali di una pianta, dall'impiego più o meno copioso delle colonne, dalle masse più o meno solide, di caratterizzare l'edificio, facendo conoscere, che tali disposizioni sono in rapporto con questo o quell'uso.

La *pianta* di un edificio è ciò che determina il suo alzato; e quando questa pianta è stata ben concepita, deve risultarne nelle masse che vi si alzeranno sopra, un aspetto gradevole per la sola correlazione che lo spirito vi scorge.

In generale la semplicità della *pianta* forma la semplicità dell'alzato, e dal semplice nasce sempre il grande. Una pianta frastagliata, contornata produce una quantità di risalti, di forme false, di linee interrotte che impiccioliscono, con minuti dettagli, l'effetto architettonico.

Il grande effetto de' tempj de' Greci proviene dalla estrema semplicità delle loro *piante*.

Nella parte didattica dell' architettura suol darsi alla *pianta* diverse denominazioni, secondo le diverse maniere di tracciarle.

Chiamasi *pianta geometrica* quella che rappresenta nelle loro proporzioni naturali tutti i corpi e tutti i moti, come i muri principali e di scomparto, la larghezza delle porte e delle finestre, la distribuzione delle scale, tutte le parti in somma che compongono un edificio.

Chiamasi *pianta rilevata* quella in cui l'elevazione è disegnata sulla geometrica in modo che la distribuzione ne resta nascosta.

Dicesi *pianta in prospettiva* quella che è levata per gradazioni, secondo le regole della prospettiva.

Quando si disegnano queste *piante*, si marcano le parti massiccie con acquerello nero. Gli oggetti che posano a terra si disegnano con linee punteggiate. Si distinguono gli aumenti o le riparazioni da farsi con colori diversi da quello che è fatto, e le tinte o l'acquerello di ogni *pianta* si fanno più chiare, secondo l'altezza dei *piani* che si rappresentano.

Chiamasi *pianta* in grande quella che si delinea nella grandezza stessa dell'opera, o sul terreno con linee e corde attaccate a palotti per marcare le cantonate, i giri, i centri, allo scopo di far l' apertura delle fondamenta, o sopra un'area per servire di modello agli apparecchi, e tracciare il fabbricato con esattezza.

Si dice *pianta regolare* quella che è composta di misure regolari, cioè che ha i lati e gli angoli eguali; e per lo contrario chiamasi *pianta irregolare* quella che è a sbieco o di traverso in tutto o in parte, qualunque siasi il motivo.

PIAN-TERRENO — (Rez-de-chaussée) — Deve questo essere alquanto elevato dal suolo, per dar lume ai sotterranei, i quali han da essere a vôlta, per cantine e non per cucine, nè per istalle. Ne' *pian-terreni* si possono distribuire molti comodi per i familiari, e anche degli appartamenti nobili per l'estate.

PIANUZZO — (Cotes) — Membro degli ornamenti. Son detti *pianuzzi* quei listelli lungo il fusto d'una colonna che separano le scanalature.

PIASTRA — (Plaque) — Dicesi d'ogni metallo ridotto a sottigliezza, per farne qualunque lavoro, con aggiungervi la denominazione del metallo, di cui è fatta la *piastra*, come *piastra* di piombo, d'argento ecc. *Piastra di ferro* o *lamiera*, è il ferro ridotto a sottigliezza per farne armatura di dosso.

PIASTRONE, SCUDETTO — (Plastron) — Ornamento di scultura a foggia di manico di paniere, con due cartocci.

PIATTABANDA — (Plate-bande) — Questo vocabolo, composto dalle due parole *piatta* e *banda*, esprime in architettura, certi membri che riuniscono queste due idee.

Si chiamano d'ordinario *piattebande* le pietre di cui si compone l'architrave nella costruzione degli ordini, dei peristilj, dei colonnati.

Gli antichi costumavano fare d'un sol pezzo le *piattebande*, le quali poggiavano sugli assi di due colonne, e formavano l'intercolonnio; ma v'impiegavano o dei marmi, o delle pietre d'una equivalente durezza, e non si vede negli avanzi innumerevoli dei loro tempj che questi spazj di travatura in pietra sieno fessi nel loro mezzo. Convien però dire che in generale le loro *piattebande* di pietre, particolarmente ne' tempj (così numerosi anche al presente) d'ordine dorico, non abbiano una portata straordinaria. L'ordine dorico, com'essi lo facevano, non comportava altra larghezza nel suo intercolonnio che quella del diametro inferiore della colonna, o di un diametro e mezzo della sua parte superiore al di sotto del capitello. Questa larghezza era anche diminuita dalla grande sporgenza dell'ovolo e dell'abaco del capitello.

La natura delle pietre che l'architetto trova d'impiegare deve entrare nei calcoli che prescrivono la scelta dell'ordine, le proporzioni, la misura del tutto ed il partito della sua composizione.

Ne vediamo un esempio notevole nella disposizione e costruzione del gran tempio di Giove Olimpico in Agrigento. Parecchi tempj ancora sussistenti nelle ruine di questa città hanno le *piattabande* d'intercolonnio d'un sol pezzo. Però siccome la pietra di cui erano fabbricati tutti questi tempj, non dava pezzi di una dimensione indefinita, nè di una consistenza sufficiente per una grande estensione di *piattabande*; così l'architetto incaricato d'innalzare, in una dimensione doppia degli altri monumenti di quella città, il tempio colossale di Giove, prese il partito di sopprimere i colonnati isolati del genere dei peripteri, ed ebbe ricorso al speudo periptero, vale a dire a un ordine di colonne incassate nel muro, perchè la pietra del luogo non avrebbe potuto sostenere l'estensione delle *piattebande* richieste dal periptero. Per la stessa ragione, non fece il peristilio od il pronao sporgente in fuori, e sorretto da colonne isolate. Trovandosi perciò le *piattebande* dell'architrave egualmente incassate nel muro, egli potè comporle, in ogni intercolonnio, d'un numero di pezzi più o men grande.

Gli antichi non hanno conosciuto, almeno in grande, il metodo delle *piattebande* d'intercolonnj a chiavi, vale a dire tagliate in modo da formare una vôlta piatta. Là dove si volle introdurre delle colonne isolate ne' peristilj, e dove la natura non somministrò pietre abbastanza estese e consistenti per farne l'architrave o la *piattabanda* dell'intercolonnio con un sol pezzo, si fanno *piattebande* o chiavi. Di questo modo sono costruiti i colonnati del frontispizio del Louvre, quelli della piazza Luigi XV; e così sono fermati gli architravi del gran peristilio della Chiesa di Santa Genoveffa. Il maggior inconveniente che abbia questo genere di costruzione è l'uso del ferro, che bisogna mettere in opera per tenere le chiavi della *piattabanda* al suo livello, ed impedire la spinta di questa vôlta piatta.

Piattabanda circolare — (plate bande circulaire) — È quella che forma l'architrave di un edificio circolare, come sono i tempj di Vesta e della Sibilla, o come sono i vestiboli di alcuni monumenti moderni. Tale si è quello della chiesa di Sant'Andrea, costruito dal Bernini sul monte Quirinale, e la cui *piattabanda*, quantunque di molta portata, è stata resa solida dall'artificio del suo apparecchio.

Piattabanda di ferro — (Plate-bande de fer) — Barra di ferro incastrata sotto le chiavi d'una *piattabanda* di pietre, di cui alleggerisce la portata. Dicesi altresì di qualunque barra di ferro piatta ornata di modanatura alle due estremità, di cui si guarniscono i parapetti dei balconi, e le branche delle scale.

PIATTAFORMA — (Plate-forme) — Questo vocabolo, nelle opere della natura come in quelle dell'arte, significa ogni terreno elevato che presenti una superficie piana ed unita.

Dicesi quindi che una montagna termina con una *piattaforma*; che una casa, un terrazzo occupano una *piattaforma*, da cui si gode una bellissima vista.

Nell'architettura si dà il nome di *piattaforma* alla copertura di una casa, di un edificio, che non hanno comignolo, ma per copertura un terrazzo, o a vôlta, o di lastre di marmo, formato di cemento, o rivestito di piombo. (V. Terrazzo).

Nel Levante tutti gli edificj sono sormontati da *piatteforme*: tutte le case della città di Napoli hanno di siffatte coperture, formanti sulle case una terrazza con un piccol muro d'appoggio verso strada.

L'Osservatorio di Parigi termina con una grande *piattaforma* destinata agli strumenti astronomici per farvi le osservazioni celesti. (V. Osservatorio).

Piattaforma (Term. d'archit. idraulica.) Chiamasi *piattaforma di fondazione* quell'unione di pezzi di legno piatti fermati con cavigile di ferro sopra una palafitte, per farvi sopra la murazione, oppure di pezzi di legno posati su piantoni nel fondo d'un serbatojo per innalzarvi un muro di riparo.

Ecco in qual modo si costruisce una *piattaforma* sopra una palafitta.

Si piantano più che sia possibile dei piuoli di buon legno di quercia rotondo, o di alno, o d'olmo; si riempie tutto il vuoto di carboni, al di sopra dei piuoli si posa, di spazio in spazio, dei travi da 8 a 9 pollici, che s'inchiodano sulla testa dei piuoli tagliati ad eguale altezza.

Si attaccano in seguito su questi travi delle grosse tavole di 5 pollici di grossezza, e si ha così una specie di pavimento detto *piattaforma*.

PIAZZA, SITO, SPAZIO — (Place) — La parola *place* in francese esprime, ne' suoi rapporti coll'architettura e cogli edificj, diverse cose differenti. 1.° Il luogo, il terreno scelto per fabbricarvi un edificio,

il sito; 2.° lo spazio che si lascia dinanzi all'edificio stesso; 3.° lo spazio che si lascia vuoto o che si pratica nel mezzo di una città, per servire a diversi usi; 4.° quello che deve servire di accompagnamento a certi oggetti di ornato.

I. Secondo la prima delle distinzioni la parola *piazza* è sinonimo di *sito*. Non saprebbesi dire, a questo riguardo, come la scelta di un *sito* conveniente contribuisca all'effetto degli edificj e dele prospettive che abbelliscono una città. È da osservarsi però che la scelta del *sito* per un monumento dev'essere determinata dalla sua natura, o dall'usuale sua destinazione. Vi sono de' monumenti, il cui *sito* deve stare nel centro della città. Tali sono quelli che servono ai negozi ed ai bisogni giornalieri del maggior numero delle persone. Perciò il *foro* che era la principale piazza pubblica nelle antiche città, ne occupava sempre il centro. Era il punto che veniva stabilito per primo nella fondazione d'una città; era il convegno, il luogo di riunione dove pe' loro bisogni o per altri motivi passavano i cittadini le intere giornate.

Quando le città s'ingrandiscono, esse divengono come riunione di molte città. Conviene allora che ogni città, vale a dire ogni quartiere abbi la sua pubblica *piazza*. Quindi in Roma antica si videro sorgere, nelle diverse parti ove fu ingrandita, dei nuovi *fori*. Lo stesso vediamo nelle grandi città moderne, ove si fermano in ciascuno de' loro quartieri, *piazze* e fabbricati, il cui uso corrisponde, sotto certi rapporti, a quello del *foro*.

Dopo il vantaggio comune che decide innanzi tutto del *sito* che devono occupare i monumenti, bisogna prendere in considerazione la bellezza che procura alle città ed agli edificj stessi la scelta del *sito* destinato a porli in vista. Nulla per esempio contribuisce di più a render magnifico l'aspetto d' una città che la posizione elevata di certi monumenti, le cui masse piramidali dominino il rimanente delle costruzioni ordinarie. Da per tutto dove il terreno occupato da città era di qualche elevazione, gli antichi non mancavano mai di scegliere quel *sito* per edificarvi il tempio principale, o qualche altro importante edificio. Ora non sempre ci è dato, è vero, di situare così i monumenti. Là dove un terreno piano non presenta simili posizioni, vi sono dei mezzi per formarvi una *piazza* che ajuti al loro effetto, come di fronte ad una contrada, a capo di qualche apertura perchè possano essere veduti da lontano. Ma ciò appartiene alla seconda considerazione.

II. Le città, particolarmente ne' tempi e presso i popoli moderni, sono state rarissime volte fondate e costruite su piante determinate da prima. Questo vantaggio ebbe luogo più di frequente presso gli antichi, i quali ebbero l'abitudine di formare delle colonie e di trasportare intere popolazioni su terre inabitate. Nessun ostacolo trattandosi di fabbricare dalle fondamenta una città, poteva opporsi alla distribuzione, all' allineamento delle contrade, alla scelta e all' adattamento del *sito* che dovevano occupare i principali monumenti. Quasi tutte le città moderne, per lo contrario, formate da un aggregato successivo e disordinato di case, di contrade, di quartieri, non hanno ricevuto che dal caso il loro ingrandimento, e la loro disposizione. Quindi la difficoltà che si prova di dare tanto agli antichi, quanto ai nuovi monumenti de' *siti* proporzionati.

Alcune città però ripetono da cause particolari il comodo di formare intorno od in faccia ai principali loro monumenti delle *piazze* loro convenienti. Roma moderna può essere citata sotto questo riguardo; ma essa ebbe il raro privilegio di succedere su varj punti a Roma antica, alla quale va debitrice, di esempj, o di tradizioni di grandezze, di cui ella seppe approfittare nella collocazione de' suoi monumenti. Divenuta il seggio della religione di quasi tutta l'Europa, dopo di avere innalzato colla basilica di San Pietro un tempio che per grandiosità non vi ebbe giammai l'eguale, fu indispensabile di accompagnarlo d'una *piazza*, in cui Bernini seppe spiegare una tale magnificenza, di cui l'antichità non presentò forse alcun modello, e non sarà probabilmente imitato da' moderni.

Cause affatto consimili hanno procurato a molti monumenti di Roma delle *piazze* di cui è mirabile il rapporto con ciò che esse annunziano o circondano. Poche città le potrebbero disputare la preminenza in cotesto genere; molte per lo contrario ci mostrano grandi edificj mancanti di una *piazza* conveniente. Per esempio citasi d'ordinario la Chiesa di S. Paolo in Londra, come quella che, per la sua estensione ed altezza, occupa in Europa il secondo posto dopo San Pietro di Roma; ma questo vasto edifizio non ha da' suoi lati, e nemmeno di fronte alla sua facciata una *piazza*, la quale permetta di abbracciarne l'aspetto. La ragione di questo difetto sta nel luogo medesimo in cui è situato il monumento, vale a dire nel mezzo della così detta *city*, quartiere angusto, ristretto e dove il terreno per fabbricarvi costerebbe assai più della fabbrica stessa.

V' ha un altro inconveniente per un edificio, quello d'essere accompagnato o preceduto da *spazio* troppo vasto; una estensione smisurata rappicciolisce allo spirito ed all'occhio la dimensione e l'effetto di un'opera architettonica. Siccome questa consiste particolarmente in rapporti, così più di qualunque altra richiede di essere secondata dal paralello degli oggetti da cui è circondata. Due grandiose facciate di chiesa, quella di S. Giovanni in Laterano a Roma e quella degl'Invalidi a Parigi sono situate entrambe di fronte a *spazj* illimitati, e in certa guisa fuori della città: non saprebbe dirsi, come sotto il rapporto dell'effetto, il merito loro si trovi diminuito.

Il voler fissare delle misure in questo genere sarebbe cosa difficilissima, tante sono le considerazioni che debbono aversi non solo rispetto alla dimensione,

ma anche al carattere stesso ed all'uso dell'edificio, che possono bene spesso render variabile la regola. Tuttavia, prendendo per regolatore l'altezza di ciascun edificio, potrebbe darsi per *minimum* della piazza che lo precede due volte almeno in senso opposto l'altezza del suo alzato.

III. La parola *piazza* viene applicata a que' vasti spazj che si lasciano o che a bella posta si fanno nel mezzo delle città, come abbiamo detto, pei bisogni o pei comodi degli abitanti.

Uno di questi primi bisogni è la salubrità, e moltissimo vi contribuiscono nelle città popolate quegli ampj spazj che porgono ai venti il mezzo di rinnovar l'aria, ed agli abitanti servono di passeggio o di riunione. Nessuna città può vantar *piazze* così ragguardevoli come Londra. Avendo essa avuto il vantaggio (eccettuata la *city*) di essere stata rifabbricata di nuovo, i diversi quartieri sono stati costruiti in allineamento, e di tratto in tratto sonovisi lasciate vaste *piazze* quadrate, denominate *squares*. Il loro centro è occupato da piccole piantagioni per lo più circondate da cancelli. Si continua a fare lo stesso ne'nuovi quartieri, di cui questa città si va ingrandendo, e ne formano il principale abbellimento. Roma moderna ha ereditato dall'antica parecchie *piazze*, fra le quali distinguesi quella denominata *Navona*, la quale è succeduta ad un gran circo, e serve ad un tempo di mercato, di passeggio, e dove le acque delle belle fontane che la adornano procurano negli estivi ardori il mezzo di convertirla in un gran lago. Son poche le città che non abbiano, secondo la loro estensione, una o più *piazze* pubbliche, che servano ora a mercato, ora a spettacoli, ed ora a passeggi.

Una però delle più belle *piazze* di questo genere, da non ommettersi in un Dizionario d'architettura, è senza dubbio la *piazza* di San Marco in Venezia, *piazza* tanto più ragguardevole per la sua estensione, che è di 180 tese (comprendendovi la piazzetta in giro) in quanto che la città, fabbricata nel mezzo delle acque, non ha potuto aver de'terreni acquistati dall'arte sul liquido elemento. Null'altro per ora diremo di questa *piazza*, riservandoci a darne i dettagli agli articoli *Sansovino* e *Scamozzi*, tanto più poi che appartiene propriamente alla classe delle *piazze di ornamento*, di cui ci resta a far menzione.

IV. In seguito alla divisione che abbiamo cercato di stabilire fra le diverse specie di *piazze*, crediamo poterle anche non di rado considerare come veri monumenti. Tali sono quelle che vengono costruite sopra una gran pianta, con una disposizione simmetrica o regolare, per contenere nel loro centro, per esempio, una statua, una colonna trionfale ecc.

Non sappiamo dire, ed è forse incerto, se gli antichi abbiano costruite espressamente delle *piazze* così spaziose come sono alcune *piazze* moderne, di cui ci facciamo a parlare, per servire, se è lecito così esprimerci, d'incorniciatura ad una statua onorifica. Parigi deve alle statue de'suoi re quelle *piazze* che formano uno de'suoi principali ornamenti. Così venne costruita quella detta *Reale*, per collocarvi la statua equestre di Luigi XIII; così sorse, sotto Luigi XIV, la *piazza Vendôme*, nel mezzo della quale s'innalza la statua equestre di bronzo di quel monarca: un ordine di pilastri corintj ornano il prospetto de'fabbricati che la circondano.

Alcuni hanno opinato che le *piazze* di questa natura, situate nell'interno delle città, non dovrebbero presentarsi sotto l'apparenza di un recinto di cortile; che dovrebbero avere molte aperture, le quali ponessero il monumento, che è nel centro, nel punto di vista di parecchie contrade. Di questo genere è la *piazza* delle Vittorie a Parigi. Siccome però non vi ha un principio determinato su questo proposito, così ci permetteremo di far osservare che la convenienza dipende dalla natura delle contrade e della qualità delle abitazioni di cui sono esse formate. Supponendo che queste contrade sieno formate di botteghe e case di commercio, l'aspetto monumentale va ad essere per così dire degradato, come lo prova la *piazza* delle Vittorie di sopra indicata.

Se dobbiamo evitare che le *piazze* di questa sorta abbiano un recinto troppo chiuso, convien badare forse ancor più di non scegliere per la erezione di un grandioso monumento di scultura certi *spazj* indeterminati, in mezzo ai quali l'arte non trova più negli edifizj che devono fargli accompagnamento i punti di confronto che sono proprj a farne risaltare l'effetto, ajutando l'osservatore a giudicare della sua grandezza.

* PICCHIANI, o PICCHETTI (Francesco) morto nel 1690 antiquario ferrarese raccolse molte medaglie per il Marchese del Carpio Vicerè di Napoli, e si stabilì in Napoli, dove suo padre Bartolommeo avea eretta la chiesa circolare del Monte della Misericordia. Anch'egli vi architettò la chiesa e il monistero di S. Giovanni, e le chiese di S. Agostino, del Divin Amore, e di S. Girolamo. Vi fece anche il Monte dei Poveri, e contro sua voglia la Darsena con quella scalinata ornata di fontane che mena al largo di Palazzo. — MIL.

* PICCIOLEZZE — Le picciolezze son sempre difettose nelle belle arti, perchè contrarie alla bella natura, che ci si mostra in grande. Grandi masse, grandi tratti, grandi parti sono gl'ingredienti delle opere di buon gusto. Ma il buon gusto suppone talento grande e nobile.

Piccolo è un genere in cui non s'impiegano che figure piccole. Ma anche il *piccolo* ha grandezza nella sua *piccolezza*. Onde anche nel *piccolo* si può esser grandioso. E il piccolo piccolamente fatto è una *picciolezza* la più disprezzabile. Il *piccolo* non si può godere che molto vicino, e perciò esige che sia finito con precisione, non però meschinamente. Il *piccolissimo* poi non richiede che tratti vivaci che indichino le sue deboli proporzioni. — MIL.

PICNOSTILO — (Pycnostyle) — Vocabolo composto

dalle due parole greche πυκνος, *denso*, *spesso*, e στυλος *colonna*.

Era una delle cinque disposizioni di colonne secondo Vitruvio (lib. III. c. 2.), cioè una delle cinque maniere di regolare lo spazio del loro intercolonnio.

Vitruvio indicando la progressione di larghezza degl' intercolonnj, dal *picnostilo* sino all'areostilo, ci ha dato un sistema di misure di queste cinque specie di disposizioni, che per altro in teoria, come dimostreremo, non sono da riferirsi che ai frontispizj dei tempi.

« Cinque sono le spezie de' tempj, dei quali ecco i nomi: *picnostilo*, cioè di spesse colonne; *sistilo*, un po' più allargate; *diastilo*, ancora più aperte; *areostilo*, troppo fra loro lontane; *eustilo*, con giusti intervalli distribuite.

» *Picnostilo* è quello, che ha l' intercolonnio d'una grossezza e mezzo di colonne; com' è il tempio del Divo Giulio, e nel foro di Cesare quello di Venere, ed altri, se ve ne sono, fatti a questa maniera.

» *Sistilo* è quello, nell' intercolonnio del quale si possono collocare due grossezze di colonne, e in cui i plinti delle basi eguagliano in grandezza quello spazio, che v' è fra gli stessi due plinti, come si vede nel tempio della Fortuna equestre al teatro di pietra, e in altri alla stessa maniera composti.

» Ambidue questi generi sono difettosi nell' uso: perchè quando le madri di famiglie pei gradini ascendono all'orazione non possono passare accoppiate per gl' intercolonnj, ma devono andare l' una dopo dell'altra. Oltre a questo la veduta delle porte è ingombrata dalla spessezza delle colonne, e le stesse immagini sfuggono all'occhio. In fine a cagione della strettezza sono impediti i passeggi intorno al tempio.

» Il *diastilo* si farà quando potremo frapporre all'intercolonnio la grossezza di tre colonne, come nel tempio d'Apollo e di Diana. Ma questa distribuzione ha una difficoltà, ed è che gli architravi per la grandezza degli intervalli si spezzano. Negli *areostili* poi non si può far uso d'architravi di pietra o di marmo; ma si devono collocare lunghe travi di legno onde questi edificj compariscono pesanti, goffi, bassi, slargati; ed hanno i frontispizj ornati di figure di terra cotta o di bronzo dorato, secondo il costume toscano, come si vede nel circo massimo il tempio di Cerere, il Pompejano di Ercole e quello del Campidoglio.

« Ora poi renderò ragione dell' *eustilo*, che è il migliore di tutti, e che porta con sè le chiare dimostrazioni di sua comodità, solidità e bellezza. Gli spazj adunque negli intervalli si devono fare di due colonne e un quarto di grossezza, e l' intercolonnio di mezzo, così nella fronte, come al di dietro, di tre colonne di grossezza ».

Abbiamo espressamente riportato il passo di Vitruvio, il quale contiene tutta la sua teoria su questa parte della disposizione delle colonne messe in rapporto colle misure degl' intercolonnj nell' esterno dei tempj. Il nostro intendimento è stato quello di far vedere che questa teoria non potrebb' essere generalizzata, e ch'essa non è basata che sopra considerazioni locali.

Primieramente qualunque sia l'autorità che i Commentatori di Vitruvio e gli scrittori de' trattati moderni di architettura abbiano preteso di dare alla sua teoria, certo è che il suo autore non ebbe in vista che l' applicazione delle colonne agli ordini esterni de' tempj, e solamente de'tempj secondo l'uso di Roma.

In secondo luogo si è potuto notare, che fissando come il minimo della larghezza degl' intercolonnj la loro misura a due diametri della colonna, Vitruvio annunzia con ciò (come è facile il persuadersene consultando molti altri luoghi), o che egli non ha conosciuto, o che non ha voluto far conoscere l' ordine e le proporzioni del dorico dei Greci, il cui intercolonnio de'tempj non ha bene spesso che un diametro di larghezza, e non arriva mai ai due.

PIEDE — (Pied) — Considerato come misura lineare. — L' originario suo tipo fu, come quello di tutte le altre misure, dedotto da una delle parti del corpo umano, come *braccio*, *palmo*, *pollice*, *dito*.

Il *piede* dell' uomo variando di dimensione secondo gl' individui e le età, questo modello non potè mai dare una misura costante. Se ne' primi tempi della società bastò per misura approssimativa ne' contratti limitati a semplicissimi rapporti, fu necessario in seguito di determinare il modello per impedire le frodi; e conservandone l'originario suo nome, il *piede* variò di misura secondo i paesi.

Chiamasi pertanto *piede* uno strumento in forma di piccolo regolo, che ha una lunghezza determinata, la quale si divide in maggiori o minori parti, come pollici o linee, che vi sono segnati di sopra.

Daremo il quadro o prospetto di queste principali varietà, come ci vengono indicate dai dizionarj. Questa cognizione è indispensabile all'architetto ne'confronti che bene spesso è costretto di fare nella descrizione de'monumenti eretti in diversi luoghi, colla misura usata nel suo paese.

Considereremo i *piedi* tanto antichi che moderni; e questa divisione sarà da noi seguita riportando le misure de' *piedi* più usitati, come sono state determinate da *Snellius*, *Riccioli*, *Scamozzi*, *Petit*, *Picard* ed altri geometri ed architetti. Gli uni e gli altri sono ridotti al *piede del re*, detto *parigino*. Questo piede è diviso in 12 pollici, il pollice in 12 linee, e la linea in 12 punti: quindi è divisibile in mille settecento ventotto parti. Sei di questi piedi formano una tesa.

PIEDI ANTICHI RAGGUAGLIATI AL PIEDE PARIGINO.

Piede d'Alessandria, 13 pollici, due linee, 2 punti.
Piede d'Antiochia, 14 pollici, 12 linee, 2 punti.
Piede arabico, 12 pollici, 4 linee.

Piede babilonese, 12 pollici, 1 linea, 6 punti; secondo Capellus 14 pollici, 8 linee 1/2; secondo Petit, 11 pollici, 10 linee, 6 punti.
Piede greco, 11 pollici, 5 linee, 6 punti; secondo Perrault, 11 pollici, 3 linee.
Piede ebraico, 13 pollici, 3 linee.
Piede romano; secondo Villapande e Riccioli questo piede ha 11 pollici, 1 linea, 8 punti; secondo Luca Peto (a ragguaglio di Perrault) e secondo Picard, 10 pollici, 10 linee, 6 punti, che è la lunghezza che si vede nel Campidoglio, e che probabilmente è la misusa più certa di questo *piede*. Malgrado queste testimonianze Petit, che per ragioni a lui note prende il medio delle diverse misure che si hanno su questo soggetto, persiste nel sostenere che il *piede romano* dev'essere di 11 pollici.

PIEDI MODERNI RAGGUAGLIATI AL PIEDE PARIGINO.

Piede d'Amsterdam, 10 pollici, 5 linee, 3 punti.
Piede d'Anversa, 10 pollici, 5 linee.
Piede d'Ausbourg, in Alemagna, 10 pollici, 11 linee, 3 punti.
Piede di Baviera in Alemagna, 10 pollici, 8 linee.
Piede o *braccio di Bologna* in Italia, 14 pollici secondo lo Scamozzi, e 14 pollici 1 linea secondo Picard.
Piede di Colonia, 10 pollici, 2 linee.
Piede o *pic di Costantinopoli*, 22 pollici, 5 linee.
Piede di Copenaghen in Danimarca, 10 pollici, 9 linee.
Piede di Cracovia in Polonia, 13 pollici, 2 linee
Piede di Danzica, 10 pollici, 4 linee, 6 punti secondo Petit, o 10 pollici, 7 linee secondo Picard.
Piede di Genova, 18 pollici, 4 punti.
Piede di Heidelberg in Alemagna, 20 pollici, 2 linee.
Piede di Leyda in Olanda, 11 pollici, 7 linee.
Piede di Liège, 11 pollici, 7 linee, 6 punti.
Piede di Lisbona in Portogallo, 11 pollici, 7 linee, 7 punti.
Piede di Londra e di tutta l'Inghilterra, 14 pollici, 2 linee, 6 punti, secondo Picard; 11 pollici, 4 linee, 6 punti secondo una misura originale. Il pollice inglese si divide in 10 parti o linee.
Piede di Mannheim, nel Palatinato del Reno, 10 pollici, 8 linee, 7 punti.
Piede di Magonza in Alemagna, 11 pollici, 1 linea, 6 punti.
Piede di Middelbourg in Zelanda, 11 pollici, 1 linea.
Piede di Praga in Boemia, 11 pollici, 1 linea, 8 punti.
Piede del Reno, 11 pollici, 5 linee, 3 punti.
Piede di Savoja, 10 pollici.
Piede di Stockolm in Isvezia, 12 pollici, 1 linea.
Piede di Toledo, 11 pollici, 2 linee, 2 punti.
Piede di Torino o *del Piemonte*, 16 pollici secondo Scamozzi.
Piede di Venezia, 12 pollici, 10 linee.
Piede di Vienna d'Austria, 11 pollici, 3 linee.

DEL PIEDE SECONDO LE SUE DIMENSIONI.

Piede corrente o *lineare*. È il piede misurato secondo la sua lunghezza.

Piede quadrato. E un *piede* moltiplicato per sè stesso: per esempio, essendo un *piede* di 12 pollici, il *piede quadrato* sarà di 144 pollici, numero risultante da 12 moltiplicato per 12.

Piede cubico — È un *piede* che contiene 1728 pollici cubici, numero formato dal prodotto del *piede quadrato* moltiplicato pel *piede semplice*.

DEL PIEDE CONSIDERATO NE' DIVERSI USI CHE SUOL FARSI DI QUESTA PAROLA.

La parola *piede* si adopera in moltissimi casi, e si applica ad una quantità di cose nell'architettura: onde basterà faarne una breve menzione. Tutti sanno in fatti che dicesi *piede* d'un muro, d'una colonna, d'una torre ecc.; in questi casi la parola *piede* significa l'estremità inferiore, cioè quella parte dell'oggetto che corrisponde al *piede* nel corpo dell'uomo.

Si dà la denominazione di *piede* a varie sorta di sostegni che l'arte dell'ornato sa abbellire, e che aggiungono un pregio maggiore agli oggetti di cui essi fanno parte. Così gli antichi avevano denominato *tripodi*, *a tre piedi*, *treppiedi*, quelle are portatili di bronzo, che furono di poi imitate in marmo, e che consistevano in un braciere sorretto da tre sostegni o *piedi*, che si potevano anche dir gambe. I *piedi*, di cui parliamo, formavano il merito principale di questi lavori, fra i quali si possono citare alcuni come veri capolavori per invenzione, composizione, gusto ed esecuzione. Fu un tempo per la scultura ornamentale una fonte inesauribile, e da essa gli ebanisti moderni traggono i più graziosi modelli per la forma e pei dettagli de'mobili. Ma ne parleremo più diffusamente alla voce *treppiede*.

Gli antichi ornarono altresì con molto lusso i *piedi* de'letti, sui quali stavano coricati i commensali durante il banchetto. Per lo più erano fatti d'avorio. Era un oggetto di industria la fabbricazione dei *piedi* d'ogni sorta, di cui si ornavano le sedie, le tavole, le credenze. Vi s'impiegavano i metalli e le materie più preziose, e l'ornato ne accresceva infinitamente il pregio.

Basterà, per darne un'idea, il richiamare al lettore le diverse forme sotto cui venivano rappresentati dall'artista. Ora imitavano zampe di animali, ora figure di grifone, di sfinge, d'animali simbolici; talvolta cartocci bizzarri, contorni a spira ecc.; tal altra balaustri, colonne, pilastri, sostegni arabescati.

La maggior parte di queste forme essendosi introdotte anche nella esecuzione e nell'ornato dei mobili e degli oggetti d'abbellimento che l'architettura dei

moderni si è appropriata, noi non ci diffonderemo nel dare la nozione di tutti gli usi che suol farsi della parola *piede*. Ognuno sa che vi sono dei *piedi* di sedie, di troni, di tavole, di mensole, e che si adattano a questi usi ora in numero di quattro ed anche più, ora in numero di tre, e talvolta di uno.

Quest'ultima maniera viene frequentemente impiegata in certi bacini di fontane a zampilli che si fanno di marmo. La coppa di mezzo, dalla quale sorte il getto o il zampillo d'acqua, è retta da un balaustro o rotondo o poligono, che si adorna di fogliami scolpiti. Vi sono nella così detta colonnata dei giardini di Versailles trent' un *piede* di marmo che sostengono altrettanti bacini di marmo bianco.

PIEDESTALLO — (Piédestal) — Vocabolo tradotto dalla parola greca *stylobata* usata anche dai Latini, e che noi pure impieghiamo nel linguaggio dell' architettura. Ma *stilobato*, secondo la sua etimologia, significa *porta-colonna*. Qualunque sia la composizione della voce *piedestallo*, e quando pur vogliasi conchiudere che sia l'equivalente della parola greca, sarà sempre vero ch'essa ha un significato più generico, cioè che si adopera per indicare il sostegno di molti corpi ed oggetti diversi affatto da una colonna.

DEL PIEDESTALLO CONSIDERATO NE' SUOI RAPPORTI COLLE STATUE E CON ALTRI OGGETTI.

Il *piedestallo*, definito in un senso generale, è un corpo di materia, di forme e di proporzioni differenti, e diversamente ornato, che serve di sostegno a statue, a busti, a vasi, a candelabri, a quadranti solari, a tombe o cenotafj ecc.

Quanto alla materia si fanno *piedestalli* di pietra, di marmo, di metallo, di cotto, di gesso, di stucco, di legno, secondo la importanza, la ricchezza o la varietà degli oggetti che vi vengono sovrapposti.

Rispetto alla forma, i *piedestalli* possono essere quadrati, rotondi, ovati, ed anche qualche volta triangolari.

La proporzione de'*piedestalli*, secondo la diversità degli usi che abbiamo indicati, non può aver regole determinate, come si è fatto rispetto a quelli che vengono impiegati sotto ciascun ordine di colonne. In generale sembra che non convenga dare al *piedestallo* un'altezza maggiore del doppio della sua grossezza. Ma questi rapporti variano moltissimo, secondo la dimensione dell' oggetto che deve sostenere, secondo il punto di distanza da cui dev'essere veduto, secondo l'effetto che si vuol ottenere da tutto l' insieme.

I *piedestalli* che sono destinati a sostenere statue esigono un gusto particolare, in ragione della loro natura, del loro oggetto e della loro dimensione e posizione.

Ma sotto quanti rapporti non può essere considerata una statua? Se è un' opera d'arte, oggetto di studio per gli artisti, converrà che la figura sia il più che è possibile avvicinata all'occhio, perchè si possa osservare con facilità i più piccoli dettagli.

Una statua seduta, per esempio, o coricata, richiederà un *piedestallo* più elevato che non è quello di una figura in piede.

Se la statua dev' essere collocata in una nicchia che sorge dal suolo, converrà dare al *piedestallo* una misura combinata coll'altezza della statua e con quella della nicchia.

Quando una statua è destinata a figurare a cielo scoperto, in un locale spazioso, e come un oggetto d'ornato, allora il *piedestallo*, parte importante del monumento, esige una proporzione un po'più indipendente dalla statua.

Si è forse un po' troppo abusato di questa libertà ne'*piedestalli* delle statue equestri dei re di Francia. Ve n'erano di quelli la cui altezza porta la statua dell' eroe a una tale distanza dall'occhio, che questo durava fatica a discernere i lineamenti. Tale era il *piedestallo* della statua equestre di Luigi XV di Bouchardon. Secondo noi in siffatti monumenti la misura dell'altezza del *piedestallo* non dovrebbe eccedere la metà di quella della statua.

Sonosi fatti per le statue equestri dei *piedestalli* d'ogni sorta. Secondo il gusto particolare del secolo se ne fecero di quadrangolari, di rotondi, di ovali, con risalti, con angoli rotondati o scorniciati. Ma dopo tutte queste varietà, il buon gusto, che in architettura non è altro che il buon senso applicato al modo di essere di ogni composizione, ha fatto ritornare alla forma naturale, che è la quadrangolare. Un *piedestallo* del genere di quelli di cui si parla deve a prima giunta offrire una idea di solidità nella sua massa, la quale non potrebbe bene accordarsi che con una certa semplicità tanto nella forma generale, quanto in quella dei dettagli. L' ornamento principale deve consistere in profili saggi e bastantemente rilevati. Rispetto alla sua decorazione la più naturale è quella dei bassirilievi di cui si orneranno i lati, e delle inscrizioni che vi si scolpiranno sopra.

DEL PIEDESTALLO CONSIDERATO NEL SUO RAPPORTO COLLE COLONNE.

Il *piedestallo* considerato architettonicamente, e che viene impiegato in molti casi, come parte d'un ordine di colonne, è un corpo quadrato, con base e cornice, che sostiene la colonna e le serve di basamento.

Generalmente parlando, e in rigorosa teoria, il *piedestallo* è una cosa affatto indipendente dalla colonna, soprattutto isolata; cosicchè non vi sono molti esempj di ordini isolati, di cui le colonne posino su questo supplemento di base, che deve riguardarsi come un di più. Non può negarsi che il bisogno d'impiegare colonne di marmo troppo corte per l'altezza cui loro si destina, non abbia potuto scusare ed anche giustificare in certi casi l'aggiunta del *piedestallo* sotto colonne così determinate.

Lo stesso rigore non potrebbe aver luogo quando si tratta di quegli ordini le colonne de' quali sono incassate ne' piedritti, o addossate a muri, particolarmente quando un basamento continuato, o a guisa d'appoggio, come in certe gallerie, rende necessario di profilarlo in isporto sotto le colonne. Altre convenienze hanno pure indotto a porre de' *piedestalli* sotto le colonne che servono d' ornamento agli archi trionfali. Questi monumenti, come è noto, partecipano più o meno della forma e del carattere dei portici ad arcate con piedritti. Le colonne vi sono più per ornato che per bisogno, ed i campi de' *piedestalli* offrono alla scultura spazj opportuni alle figure che vengonvi rappresentate.

Una quantità di monumenti e di grandiose costruzioni a parecchi piani di portici, di piedritti e di colonne incassate, come i teatri, i circhi, gli anfiteatri, resero comunissimo l'uso dei *piedestalli* sotto le colonne, ed i moderni ne hanno fatto uso in quasi tutti i loro edificj, nell' interno delle chiese, ne' loro frontispizj, nelle facciate de' palazzi, nelle gallerie delle loro corti ecc.

Sottomettendo così a ciascun ordine di colonne un *piedestallo*, era naturale il coordinare la proporzione ed i profili giusta il carattere dell'ordine. Gli antichi lo fecero. I moderni, ne' lor trattati, hanno costantemente riunita la regola della misura e dei profili proprj di ciascun ordine a quella della misura e dei profili che convengono al suo *piedestallo*. Il *piedestallo*, nella loro teoria, è divenuto se non una parte necessaria, almeno l'accessorio consueto dall' ordine; e siccome quasi tutte queste teorie fanno parte degli esempj dell'architettura de' Romani, i quali sembrano aver ammesse maggiori varietà d' ordini che non fecero i Greci, sonosi perciò studiati di stabilire, fra i così detti cinque ordini, una progressione di proporzioni ed ornamenti che si dovette necessariamente applicare ai cinque generi di *piedestalli*, toscano, dorico, jonico, corintio e composito. Per conformarci all'uso de' metodi adottati dalle scuole, daremo le regole prescritte in proposito.

Piedestallo toscano — Questo piedestallo è il più semplice di tutti; non ha che un plinto ed un astragalo o una gola coronata dalla sua cornice. Il cavetto di questa cornice ha un quinto e mezzo del piccolo modulo, ed il cavetto della base ne ha due, pigliandolo dal *piedestallo* medesimo. La base e la cornice hanno l'una e l' altra le modanature del *piedestallo* corintio nella colonna Trajana. Il *piedestallo* del Palladio non ha che una specie di zoccolo quadrato senza base e cornice. Quello che venne più di spesso adottato in Francia, seguendo lo Scamozzi, tiene una via di mezzo fra i due eccessi.

Piedestallo dorico — Questo piedestallo ha delle modanature, un cavetto, un gocciolatojo nella sua cornice: esso è un po' più alto del *piedestallo toscano*. Tale è la sua proporzione: si divide il terzo di tutta la sua base in sette parti, quattro se ne danno al toro, che è sullo zoccolo, e tre al cavetto. La sporgenza del toro è quella di tutta la base e quella del cavetto ha due quinti del piccolo modulo al di là del dado. Rispetto alla cornice, essa ha un cavetto col suo filetto superiormente, e questo filetto sostiene un gocciolatojo coronato esso pure da un filetto. Per proporzionare questi membri, si dividono in sei parti, di cui cinque sono pel gocciolatojo ed il sesto pel filetto. Un quinto e mezzo del piccol modulo al di là del vivo del dado forma lo sporto del cavetto col filetto. Se ne danno tre quinti al gocciolatojo, e tre e mezzo al filetto. Secondo il Vignola, Serlio e Perrault, questi membri formano il carattere del *piedestallo dorico*. Lo Scamozzi vi mette un filetto fra il toro ed il filetto del cavetto, ed il Palladio vi aggiugne una gola.

Piedestallo jonico — Si danno a questo *piedestallo*, ornato di modanature quasi consimili a quelle del *piedestallo dorico*, due diametri di altezza e due terzi circa. La sua base ha il quarto di tutta l'altezza, la cornice il mezzo quarto, e la modanatura della base il terzo di tutta la base. La proporzione di queste sagome si regola dividendo il terzo della sua base in otto parti, cioè: quattro alla gola ed una al filetto, due al cavetto ad una al filetto. Lo sporto di quest'ultimo membro è il quinto del piccol modulo, quello del filetto della gola di tre; rimane la cornice, le cui parti sono un cavetto col suo filetto di sotto, ed un gocciolatojo coronato da una gola diritta col filetto. Questi profili o membri essendo divisi in dieci parti, due sono pel cavetto, una pel filetto, quattro pel gocciolatojo, due per la gola diritta, ed una pel suo filetto. Lo sporto in fine di questi membri della cornice è lo stesso di quello della gola e del cavetto or ora indicati.

Piedestallo corintio — La quarta parte dell'altezza della colonna forma l' altezza di questo *piedestallo*. Viene diviso in nove parti, di cui una si dà alla cimasa, due alla base, e le altre al dado. La base è composta di cinque membri, cioè: un toro, una gola col relativo filetto, ed una gola diritta col suo filetto al disopra. Delle nove parti di cui un terzo della base è formato (i due altri terzi sono per lo zoccolo), il toro ne ha due e mezzo, la gola tre, e mezza il filetto; la gola diritta una e mezzo, ed il filetto due e mezzo. Questo primo membro ha lo sporto di tutta la base, la gola diritta ha la sua eguale ai due quinti e tre quarti del piccol modulo, e lo sporto della gola diritta col suo filetto è d'un quinto.

Sei membri compongono la cornice del *piedestallo corintio:* una gola diritta col filetto, una gola, un gocciolatojo, due per la gola diritta ed una pel filetto. Quanto agli sporti si dà alla gola diritta col suo filetto un quinto del piccol modulo, due quinti e metà d'un terzo della gola, tre al gocciolatojo, ed un quinto alla gola diritta superiore col suo filetto.

Piedestallo composito — Questo *piedestallo* è simile per la proporzione al *piedestallo corintio*, ma i pro-

fili della base e della cornice sono differenti. La base è composta di un toro, d'un piccolo astragalo, d'una gola col suo filetto, d'un grosso astragalo e d'un filetto. Delle dieci parti di questa base il toro ne occupa tre, il piccolo astragalo una, il filetto della gola una e mezzo, la gola tre e mezzo, il grosso astragalo una e mezzo, ed il filetto che forma il cavetto una e mezzo. Gli sporti di questi membri sono eguali a un di presso a quelli de' membri del *piedestallo corintio.*

Un filetto col suo cavetto, un grosso astragalo, una gola col suo filetto, formano la cornice, la quale occupa l'ottava parte del *piedestallo.* Il filetto ha un dodicesimo e mezzo di tutta la cornice, l'astragalo una parte e mezzo, la gola tre e mezzo, il filetto mezza, il gocciolatojo tre, la gola diritta due, ed il filetto una. Gli sporti di questi membri sono a un di presso eguali a quelli della cornice del *piedestallo corintio.*

Il *piedestallo composito* ha di altezza la terza parte della colonna.

Si danno diverse denominazioni ai *piedestalli* secondo la forma e destinazione loro. Dicesi pertanto:

Piedestallo composto — Quello che ha una forma straordinaria, come rotonda, quadrilunga, continuata, o con parecchi risalti. Serve per sostenere gruppi di figure, statue, vasi ecc.

Piedestallo continuato — *Piedestallo* che senza risalto, sostiene una fila di colonne; tale si è quello che sorregge le colonne joniche scanalate del palazzo delle Tuilerie dalla parte del giardino.

Piedestallo doppio — Quello che sostiene due colonne, e che è più largo che alto. Se ne veggono in parecchie facciate di chiesa che hanno colonne addossate ai muri ed accoppiate.

Piedestallo convesso — Quello che ha il corpo o il mezzo curvato; uno de' capricci riprovati dal buon senso e dal gusto.

Piedestallo a balaustra — Se ne fa di questa foggia per sostenere, a guisa di desco una coppa.

Piedestallo fiancheggiato — Quello i cui canti sono fiancheggiati da qualche corpo, come da pilastri attici, o a mensole ecc.

Piedestallo irregolare — Quello i cui angoli non sono retti nel piano, nè i lati eguali o paralelli, ma qualche volta rientranti, a motivo di qualche sporto come d'una torre rotonda o cava.

Piedestallo ornato — Quello il quale non solo ha sagome con ornati, ma ancora ha gli specchj scolpiti o a rilievo, con bassirilievi, cifre, stemmi, tanto se questi ornamenti sono intagliati nella materia stessa del *piedestallo*, quanto se vi sieno riportati in bronzo, come si pratica rispetto ai *piedestalli* che sostengono statue equestri, ed altri onorifici monumenti.

Piedestallo quadrato — Dicesi quello che è tanto alto che largo: tali sono i *piedestalli* dell'arco dei Leoni in Verona, d'ordine corintio, e che alcuni, come il Serlio ed il Filandro, hanno attribuito all'ordine toscano.

Piedestallo triangolare — Non si fa uso di questa sorta di *piedestalli* in architettura: vennero talvolta collocati sotto gruppi, e talvolta servirono nell'antichità, a guisa d'are, a sostegno di candelabri.

PIEDRITTO — (Piédroit) — Nome dato alle imposte delle porte ed anche ad altri tavolati fatti in egual forma, a tutto quello che è perpendicolare sotto un arco o sotto una vôlta.

Ne' grandi edificj, in cui s'impiegano gli ordini delle colonne con arcate, il *piedritto* riceve o pilastri, o colonne ora incassate, ora semplicemente addossate. Esso partecipa allora del genere e della natura degli ornati proprj di ciascun ordine.

Se l'ordine vi è applicato senza piedestallo, il *piedritto* non riceve allora che uno zoccolo con una semplice sagoma; se per lo contrario si dà un piedestallo all'ordine, come negli archi trionfali, talvolta la cornice di questo piedestallo, o una parte delle sue sagome si profila sul *piedritto.* L'ornato principale di quest'ultimo consiste nella fascia che lo corona, e sul quale vanno a posare le fascie dell'archivolto.

Siccome ogni archivolto riceve, secondo il carattere più o meno semplice, più o men ricco dell'ordine generale, maggiori o minori profili nelle sue fascie, ed ornati, così del pari la specie di capitello, o ciò che serve di coronamento al *piedritto*, avrà o pochi profili e de' profili tutti lisci, se trattasi di un ordine grave, o molti profili e con ornati nell'ordine che esprime la varietà e la ricchezza.

Del resto il *piedritto* forma una parte così essenziale della maggior parte delle costruzioni, che la sua maniera d'essere intagliato, foggiato o apparecchiato, contribuisce di molto al carattere generale dell'edificio. Si fanno de' *piedritti* rustici ed a bugnato.

In una parola, il *piedritto* entra nel sistema d'apparecchio che l'architetto ha stimato opportuno di assegnare al suo edificio.

PIENO — (Plein) — In architettura esprime le parti costruite e massiccie nell'alzato di una fabbrica, come piedritti, spalle, muri, colonne, pilastrini ecc. al contrario delle parti vuote, come finestre, arcate, aperture di porte, interpilastri, intercolonnj ecc.

L'accordo fra i vuoti ed i *pieni* è uno de' pregi dell'architettura e una delle qualità che l'architetto deve studiare di rendere sensibile. Il *pieno*, come abbiamo notato, essendo tutto quello che si chiama *massiccio* in una fabbrica, è quello che non solo ne produce la solidità, ma ne rende altresì persuaso l'occhio dell'osservatore. Ora, questa idea è così necessaria al diletto, come la realtà lo è al bisogno. La soverchia leggerezza può recar maraviglia all'occhio, ma essa turba ben tosto lo spirito; e siccome l'architettura non può mai nelle sue opere separarsi dal principio che le impone, cioè un bisogno qualunque, il primo di tutti i bisogni essendo la sicurezza delle persone per le quali l'edificio è costrutto, è necessario, perchè debba piacere, che questo edificio non ci dia alcun timore.

È questa una delle ragioni dell'accordo del vuoto e del *pieno* in qualunque fabbrica. La natura sola de' mezzi di fabbricare e dei materiali prescrive dei limiti all'abuso del maraviglioso che si può produrre colla economia dei *pieni*. Non di meno si è veduto talvolta l'arte di fabbricare ricorrere a' mezzi artificiali per procurarsi i maggiori vuoti possibili. Ma questi sforzi d'ingegno, anche allorquando non si ha nulla a temere dal lato della solidità, hanno sempre l'inconveniente di lasciare nello spirito un senso di inquietudine.

Ognuno può convincersi della realtà di questo senso in certe costruzioni, come sono quelle de' ponti, in cui parecchie ragioni, o per la escrescenza delle acque, o per la poca altezza degli argini, obbliga o di dare maggiore sfogo alle arcate, o di abbassarne l'arco, e per conseguenza di aumentarne il vuoto e diminuirne il *pieno* per quanto è possibile. Siccome, in realtà, o almeno all' occhio, la linea degli archi depressi offre una idea di minor durata e solidità, così è certo che si preferisce la forma della volta a tutto sesto, dove il *pieno* ed il vuoto sono nel miglior accordo.

Nelle facciate delle case conviene egualmente osservare un rapporto fra il vuoto delle finestre ed il *pieno* delle loro spalle. Non parliamo qui che delle case le quali son fabbricate con buon gusto; perocchè nulla è da prescrivere per tutte quelle che progetti di affittanza, viste di commercio, di convenienze locative fanno costruire da per tutto, e nelle quali si bada al solo interesse. Queste siffatte case non appartengono all' architettura: sono specie di gabbiotti in cui si vorrebbe che i *pieni* avessero la grossezza dei cancelli o delle ferrate. In generale la minima larghezza dei *pieni* che formano le spalle dovrebb'essere eguale a quella dei vuoti formati dalle finestre. In Italia i *pieni* nelle facciate de' palazzi sono ordinariamente molto più dei vuoti, lo che serve a dare un bell'aspetto alla massa generale. Vi sono però alcuni palazzi in cui le spalle sono tanto larghe che l'idea di tristezza nell'interno e di pesantezza all' esterno presentano all' occhio ed allo spirito questa sorta di eccesso, e ne fa sentire pur anco l' abuso.

Nell' interno delle chiese è dove l' armonia fra il *pieno* ed il vuoto contribuisce particolarmente al buon effetto che l'occhio desidera. In generale dobbiamo pur dirlo, l'eccesso del vuoto in questi interni ha il vantaggio di farli sembrare più spaziosi ch'essi non sono; e come la grandezza è una delle qualità che noi amiamo di riscontrare nelle opere architettoniche, noi siamo inclinati a scusare il vizio stesso a cui dobbiamo il sentimento dell'ammirazione, o piuttosto dello stupore.

In varj articoli di questo dizionario, ma soprattutto alla parola navata, si è fatta notare la superiorità degl' interni formati di colonne su quelli composti di arcate, di piedritti e di portici. Quest' ultimo genere di costruzione e di disposizione importa dei massicci che impediscono all'occhio di misurare tutta l'estensione dello spazio, quando i vani molto più accresciuti dai varj intercolonnj, danno alla vista la libertà di percorrere senza ostacoli tutte le superficie del terreno. Aggiugni anco che questa stessa moltiplicità di sostegni leggieri, che non sapremmo per così dire enumerare, danno l' idea e fanno nascere il sentimento dell' indefinito, quando per lo contrario il piccol numero de' piedritti delle arcate, in una navata, e di cui si può far la enumerazione ad un batter d'occhio, produce un'impressione limitata. Ciò dipende dall' istinto, ma l'istinto, che è il primo giudice di questa sorta d'impressioni, dev' essere altresì consultato da chi ricerca i principj della teoria del bello nelle arti.

All' articolo *navata* abbiamo d'altronde reso conto delle ragioni che si oppongono, nel sistema delle grandi chiese a vòlta, all' impiego delle colonne secondo la maniera degli antichi, i quali non fecero mai a vòlta gl' interni de'tempj grandiosi, come anche alla pratica dei piloni secondo l'uso dei Goti, i quali non lasciarono grandi vuoti nell' interno delle loro chiese che per mezzo di volte acute e di sostegni esterni.

Quando in una chiesa, come quella di San Pietro in Roma, ove il *pieno* ne' sostegni prevale al vuoto, ci dispiace il sistema delle colonne, non facciamo attenzione che se vi si perde quella specie di grandezza che risulta dallo sgombramento degl' intercolonnj, si ha in sua vece un' altra sorta di grandezza, di cui bisogna solamente far calcolo non in dettaglio, ma in massa. In fatti l'accordo del *pieno* col vuoto non vi è meno sensibile; ma esiste fra le masse de' piedritti delle arcate e la straordinaria apertura di queste arcate, fra i massicci enormi dei piloni della cupola e il vuoto stesso di questa cupola.

* PIERMARINI (Giuseppe) architetto, nacque in Foligno nel 1736, dove apprese le lettere e le scienze matematiche. Recatosi a Roma, attese al disegno ed all' architettura e s' accostò all' architetto Vanvitelli, il quale erigeva uno de'più grandiosi edificii de'tempi moderni, la villa di Caserta. Egli se ne guadagnò talmente l'affetto coi suoi non comuni talenti e colla bontà, che in breve gli affidò importanti operazioni, nelle opere di Caserta ed altrove. Nel 1770 dovendosi ristaurare ed ingrandire il palazzo di corte in Milano, fu per consiglio del conte di Firmian chiamato a Milano il Vanvitelli, il quale non potendo obbligarsi a lunga dimora fuori del regno, lasciò Piermarini in sua vece. Giuseppe disegnò la facciata di Brera, e aperta la nuova accademia di belle arti, egli fu il primo a disimpegnare con molta dottrina le incombenze di professore di architettura. Disegnò molti pubblici e privati edificj in Milano e fuori; ristaurò ed abbellì il palazzo di corte in Milano; rimodernò tutta la real villa di Monza ornata con giadini d'ogni maniera; eresse i teatri della Scala e della Canobbiana, i palazzi Belgioioso, Litta, Mellerio, Cusani,

Annoni, Greppi, la facciata del Monte, ecc. Egli non amava molto la semplicità greca, ma seguiva il barocchismo francese; tuttavia è d'uopo confesare che con esso comincia la totale riforma che si andò operando in Milano in fatto d'architettura. Morì di settantadue anni nel 1808, lasciando vivo desiderio di lui in tutti gli amici delle arti, ed in quanti ebbero la sorte di avvicinarlo. L'Accademia gli eresse un monumento in marmo sotto i portici del palazzo di Brera. — DE BON.

* PIETICA — Strumento di legname composto di due piane o travette, che da una testa sono unite insieme a foggia di seste, per potersi allargare e stringere con alcuni buchi da imo a sommo. Queste (con l'ajuto d'un'altra piana o travetta, nominata il canteo, la quale si posa loro sopra a traverso, retta da certi piuoli fitti ne' nominati buchi) servono per tener ferme e salde le travi o panconi, mentre si segano. — BALD.

PIETRA — (Pierre) — Materia più o meno dura, più o meno solida, che in generale si adopera per fabbricare, e che trovasi o sotto terra a certa profondità e a strati, o allo scoperto sulla cima delle montagne, o in quelle masse denominate roccie.

Le varietà delle *pietre* sono tali e tante secondo i paesi in cui si trovano, che l'enumerazione di tutte queste varietà e de'nomi che ricevono, formerebbe la materia di un'opera, che probabilmente non si arriverà mai a rendere completa.

Non essendo del nostro istituto il considerare le *pietre* secondo le nozioni geologiche della storia naturale, e dietro l'analisi della loro sostanza o della loro formazione, ci limiteremo, nella nomenclatura, ad alcune varietà delle qualità che le distinguono nell'arte di fabbricare, ai differenti nomi che loro sono stati imposti dagli usi che se ne fanno o dai luoghi che le produce.

DENOMINAZIONI DELLE PIETRE, SECONDO LA LORO SPECIE.

Pietra d'Arcueil presso Parigi. Questa pietra porta di altezza di strato, netta e tagliata, dai 14 pollici sino ai 24. Ve n'ha una specie, chiamata di *basso apparecchio*, la quale non porta che 9 o 10 pollici.

Altra pietra che si trova verso Arcueil in un luogo detto la *cava reale*, è dell'altezza di 18 a 19 pollici. È una delle pietre più dure.

Pietra di Vaugirard porta dai 15 sino ai 24 pollici di altezza.

Pietra di Caen nella Normandia. Specie di pietra nera che tiene dell'ardesia (V. ARDESIA) ma che è molto più dura. Essa riceve un bel polimento e serve negli scomparti da quadrature.

Pietra de la Chaussée presso Bougival, in fianco a San Germano *en Laye*. Questa pietra ha dai 15 ai 16 pollici di altezza.

Pietra di Cliquart presso Arcueil: porta dai 6 ai 7 pollici.

Pietra di Saint-Cloud. Pietra che si cava in un sito di questo nome presso Parigi, e che si trova netta e tagliata dai 18 ai 24 pollici di altezza.

Pietra di Fécamp. Trovasi questa pietra in una valle dello stesso nome vicino a Parigi, ed ha lo strato di 15 a 18 pollici di altezza.

Pietra di lambourde. Questa pietra si trova vicino ad Arcueil, ed ha dai 20 pollici sino ai 60 d'altezza, ma viene a contro-strati. Trovasi della *lambourde* anche fuori del sobborgo San Giacomo, a Parigi, che ha dai 18 sino ai 24 pollici di altezza.

Pietra dura di Saint-Leu. Si cava ne'fianchi della montagna d'Arcueil.

Pietra di liasso (*liais*). Ve ne sono di due sorta, e trovansi anbedue nella stessa cava fuori della porta San Giacomo presso Parigi. V'ha pure il *liasso rosa*, che si estrae da Saint Clod; ed è più dolce e riceve un bel pulimento col mezzo dell'arenaria. Lo strato di queste diverse specie porta dai 6 agli 8 pollici di altezza.

Pietra di Meudon presso Parigi. Questa pietra porta dai 14 ai 18 pollici: ve n'ha una specie detta *rustico di Meudon*, la quale è più dura e più bucata: ha però la medesima altezza.

Pietra di Montesson presso Nanterre, a due leghe da Parigi; essa porta dai 9 ai 10 pollici.

Pietra di Saint-Nom, a capo del parco di Versailles. Questa pietra ha dai 18 sino ai 22 pollici di altezza.

Pietra di Senlis. Si trova questa pietra a San Nicola *les-Senlis*, a due leghe da Parigi; e porta dai 12 ai 16 pollici di altezza.

Pietra di Souchet. Trovasi fuori del sobborgo di San Giacomo presso Parigi: essa porta dai 12 ai 16 pollici.

Pietra di Tonnerre in Borgogna. Essa è dell'altezza di 16 a 18 pollici.

Pietra di Vaugirard presso Parigi, essa è dura e grigia, ed ha 18 a 19 pollici.

Pietra di Vergelé. Si trova questa pietra a Saint-Leu, a dieci leghe da Parigi; è alta dai 18 ai 20 pollici.

Pietra di Vernon a 12 leghe da Parigi. Il suo banco porta dai 2 ai 3 piedi di altezza.

Pietra di Maillet e di Trocy. Si cava questa pietra a Saint-Leu; quella di Trocy ha questa particolarità che il suo strato è difficile ad essere conosciuto.

Pietra di Saint-Leu, altra pietra, che si trova a 10 leghe da Parigi, e porta dai 2 ai 4 piedi di altezza di strato.

DENOMINAZIONI DATE ALLE PIETRE,
SECONDO LA LORO QUALITA'.

Pietra da calce. Sorta di pietra grossa che si estrae comunemente dalle montagne, e che si calcina per farne la calce.

Pietra da gesso. Specie di pietra della natura dei

talchi e degli alabastri, che vien cotta nelle fornaci, e indi polverizzata per fare il gesso.

Pietra di colore. Si dà questa denominazione generica ad ogni pietra che non sia bianca; ve ne sono di grigiastre, di scure, di rossiccie e di giallognole. L'uso di queste pietre produce sovente piacevoli varietà negli edificj.

Pietra da taglio. Chiamasi così qualunque pietra dura o tenera, che può essere squadrata o tagliata con paramenti, o con sagome architettoniche per la solidità o decorazione degli edificj.

Pietra fina. Dicesi di ogni pietra che sia difficile ad essere lavorata, in causa della sua durezza e della sua secchezza.

Pietra da fucile. Specie di pietra dura e secca, che tiene della natura del ciottolo: essa è per lo più grigia e nerastra.

Pietra porosa. Quella che ha dei pori o dei buchi, come il *rustico di Meudon*, il tufo e tutte le pietre molari.

DIVERSE DENOMINAZIONI DATE ALLE PIETRE SECONDO LE LORO FOGGE.

Pietra d'alto apparecchio, quella il cui banco porta una grande altezza, come sono le pietre di Vernon, di Saint-Cloud, di Saint-Nom, di Vaugirard, di Saint-Leu.

Pietra di basso apparecchio, quella il cui banco porta poca altezza, per esempio, meno d'un piede.

Pietra segata. La *pietra* dura si taglia colla sega senza denti, con acqua ed arenaria polverizzata: la *pietra* tenera si taglia colla sega dentata.

Pietra di campione. È un pezzo di pietra di una determinata misura a seconda della quale devono essere tagliate le *pietre* nella cava.

Pietra di cantonata. Quella che ha due faccie o paramenti, e che forma l'angolo sagliente o rientrante di un edificio.

Pietra fusibile. Quella che mediante l'azione del fuoco cambia natura e diviene trasparente.

Pietre artificiali. Sono materiati formati dall'arte, come i mattoni, tegole ecc., che si adoperano nelle fabbriche.

Pietre finte. Dicesi d'ogni ornamento di muri di prospetto, il cui intonaco di gesso, stucco, o malta è foggiato in guisa da imitare, col mezzo di bugnati o solcature, i muri di pietra.

DIVERSE DENOMINAZIONI DATE ALLE PIETRE SECONDO I LORO USI.

Pietra litografica. Pietra di cui si fa uso per disegnarvi sopra colla matita, e che passata sotto il torchio, produce una imitazione della incisione che è sul rame o sul legno.

Pietra nera. Specie di pietra tenera che si adopera per disegnare, e che gli operaj impiegano per segnare le opere come colla matita.

Pietre preziose. Nome generico che si dà alle *gemme*, come sono i topazj, sardonici, agate ecc., come pure a certe materie rare, come lapislazzuli; a materie dure, come i porfidi, con cui si fanno lavori preziosi, rivestimenti magnifici, prospetti d'altare, tabernacoli ecc.

Pietra migliare. Pietra che viene posta sulle pubbliche vie, ed indica il numero di mille passi geometrici.

Presso i Romani, ogni strada avea uno spazio così diviso, di mille in mille passi, da' limiti sui quali veniva inscritto il numero di ciascuna divisione, a partire dalla *pietra migliore dorata* ch'era nel *foro*. Si rinvengono anche oggigiorno molte di queste *pietre* colle loro cifre indicative. Ed a ciò alludono le parole degli storici latini, *primus*, *secundus*, *tertius* etc. *ab urbe lapis* (V. Migliare).

Pietre morte. Chiamansi le pietre che si gettano in mare, in un lago, per servire di fondamento ad una scogliera, od a qualche altra opera che deve essere fondata in acqua.

Suol darsi pure la stessa denominazione a quelle pietre che si gettano nelle fondamenta a bagno di malta.

Pietra pomice. È una pietra così leggiera che galleggia sull'acqua. Si pongono in questa classe certe scorie vulcaniche che sono bucherate, come spugne, e colle quali si fanno vòlte di una grande solidità.

Pietra sepolcrale. Chiamansi così quelle lastre di *pietra* o di marmo portanti un epitafio, e che nei cimiteri sono poste sulle tombe ove sono seppelliti i morti.

Pietra speculare. È una *pietra* trasparente che si taglia in lastre più o meno grosse, e che un tempo serviva per le invetriate delle finestre.

DIVERSE DENOMINAZIONI DATE ALLE PIETRE SECONDO I LORO DIFETTI.

Pietra conchigliacea, *o nodosa.* Pietra in cui si rinvengono piccole conchiglie, o nocchi, che formano dei buchi ne' suoi paramenti; come è per Parigi la pietra di Saint-Cloud e quella di Saint-Nom.

Pietra screpolata. Pietre attraversate da naturali screpolature, le quali vanno facilmente in pezzi nel lavorarle. Il suono che rende la pietra quando si batte col martello fa conoscere lo stato di essa. Chiamansi volgarmente *filardesi*.

Pietra sfogliata. Pietra che si risolve in foglie o scaglie per effetto del gelo. La *lambourde*, fra le altre pietre, è soggetta a questo inconveniente.

Pietra grassa. È quella che, essendo umida, va soggetta a gelare. Tale è per esempio la pietra denominata *clignart*.

Pietra fiera. Quella che resiste molto al taglio, e che è soggetta a scagliarsi quando si lavora per tirarla a spigoli vivi.

Pietra tarlata. Quella che ha delle cavità, le quali si fanno scomparire riempiendole di mastice o di stucco.

Pietra ontuosa o oliosa. Quella che, a malgrado di essere pulita e lustrata, mostra sempre una superficie appannata.

PIETRA SPECULARE — (Pierre spéculaire) — Alla voce *fengite* abbiamo fatto un cenno di questa specie d'alabastri gessosi e trasparenti, ai quali davasi la denominazione di *pietra speculare.* Essa tagliavasi in lamine sottili come più si voleva, e faceva nelle finestre degli antichi l'officio del vetro. Pare che le finestre o l'intelajatura di esse presso i Romani si chiamasse *specularis* o *specularia*; ed il *lapis specularis* sarà stato così denominato per essere questa la pietra adoperata per lastre di finestra.

All'articolo *vetro*, discuteremo la quistione relativa all'impiego del vetro in lastre. Restringeremo l'articolo *speculare* a far conoscere le varietà della pietra, a cui si dà questo nome, e la proprietà della sua natura trasparente o diafana, nell'uso che ne fecero gli antichi.

Varie possono essere state le cause, per cui gli antichi non fecero molto uso del vetro nelle finestre. Non diremo già che ciò sia avvenuto, perchè abbiano ignorato questa materia, già conosciuta in ogni tempo, o perchè ne fosse caro il prezzo, o difficile il convertirla in lastre, impiego il più semplice di tutti. Se il vetro, come apparisce da alcuni passi degli scrittori, assai tardi fu adoperato in Roma nelle invetriate alle finestre, è da credere che ciò sia provenuto non meno dall'antica abitudine, che dalle diverse specie di *pietre speculari*, le quali facendo le veci del vetro, riunivano ad una maggiore solidità altri reali vantaggi.

V'erano infatti moltissime varietà di *pietre speculari*; e alcune avevano una trasparenza simile a quella del cristallo e del vetro più diafano. Quando Plinio vuol parlare della limpidezza della vernice che Apelle adoperava ne' suoi quadri; egli prende per termine di comparazione non il vetro nè il cristallo, ma « a traverso di questa vernice scorgevasi (dice egli) il dipinto, come a traverso di una *pietra speculare*: *veluti per lapidem specularem intuentibus.*

Lo stesso scrittore riferisce, che si traevano delle *pietre speculari* da molti paesi. La Spagna già ne aveva somministrato a Roma in gran copia. In seguito se ne faceva venire da Cipro, dalla Cappadocia, dalla Sicilia, e ultimamente anche dall'Affrica.

La Spagna forniva le migliori *pietre speculari.* La Cappadocia ne dava in lastre grandissime, ma la loro qualità era più molle, e men chiara la loro trasparenza. Se ne scavavano anche nel territorio di Bologna in Italia, di minor grandezza, soggetta però a macchiarsi e talvolta a' nocchj di sostanza silicea.

Plinio stesso descrive una specie di *pietra speculare*, che trovavasi sotto terra, chiusa in pietre più dure (*saxo incluso*); la quale forse rassomigliava alle foglie di talco che sono fra le pietre gessose. Ma secondo lui, se ne contava ancora un'altra specie fossile, le cui lastre maggiori non oltrepassavano la lunghezza di cinque piedi. *Nunquam ad luce quinque pedum longitudine amplior.*

Dalla enumerazione delle specie di *pietre speculari*, e dalla dimensione che talune avevano, si comprende la ragione per cui, anzi chè al vetro, davasi a queste la preferenza in moltissimi casi. Ma uno dei grandi vantaggi di questa sostanza in confronto del vetro si è, ch'essa era inalterabile, massime poi, a detta di Plinio, la specie di *pietra speculare* bianca, *sed candido mira natura.* Quantunque tenera, essa resisteva a tutte le intemperie, nè andava soggetta ad alcuna alterazione.

Questa era dunque adattatissima a rischiarare l'interno de' grandiosi monumenti. Pare, secondo alcuni scrittori, che il modo di usare questa sorta di vetriate fosse quello di impiombarle nelle pareti. I *clathra* delle finestre dell'anfiteatro di Pola formano dei riparti le cui traverse sono di pietra, ed è probabile che i loro intervalli fossero riempiti di *pietre speculari.* Juba, citato da Plinio, scriveva trovarsi nell'Arabia una pietra trasparente al pari del vetro, della quale si facevano lastre per le finestre. *In Arabia quoque esse lapidem vitri modo translucentem quo utuntur pro specularibus.*

A'tempi di Nerone si scoperse in Cappadocia una qualità di pietra, che fu chiamata *fengite*, a motivo della sua lucentezza e trasparenza (V. Fengite). Plinio, parlando del tempio della Fortuna, costruito di questa pietra che introduceva la luce nell'interno, soggiunge che quest'interno veniva rischiarato con un mezzo diverso da quello delle *pietre speculari alio quam specularium modo.* Alcuni commentatori vogliono che si legga, *haud alio quam specularium.* Poco importa la versione che si adotti: è chiaro sì nell'una che nell'altra, che Plinio paragona questo modo di illuminare un interno colla diafanità delle sue pareti, mediante l'uso comune della *pietra speculare.*

Se, giusta il passo di Seneca (V. Vetro) l'uso delle invetriate propriamente dette, o delle lastre di vetro, sembra essersi introdotto in Roma a' suoi tempi, non deve far senso un tale ritardo. Fra le cause che l'hanno così generalmente diffuso presso i moderni, convien contare indubitatamente il modicissimo prezzo della fabbricazione del vetro, e più particolarmente poi la mancanza quasi assoluta di queste pietre diafane che erano un tempo così copiose come differenti, e che tenevano luogo di vetro.

Se la natura ci avesse fornito in copia di queste materie trasparenti di un taglio facilissimo, chi potrebbe dire sino a qual punto la loro cavatura avrebbe ritardato o diminuito l'impiego delle lastre di vetro, soprattutto se è vero, come siamo indotti a crederlo, che la *pietra speculare*, applicata alle finestre avesse sui vetri un vantaggio maggiore? Pare

ch' essa dovesse essere meno fragile del vetro. Una delle sue proprietà poi era di meglio preservare dal calore intercettando i raggi del sole; circostanza che, secondo Filone (*de legationem ad Cajum*) ebbero a rimarcare gli ambasciatori di Alessandria « *Paragonando*, dice egli, *le proprietà delle pietre trasparenti con quelle del vetro bianco, essi osservarono che le dette pietre, nel trasmettere la luce, difendevano ad un tempo e dall' azione dell'aria e dall' ardore del sole.*

I viaggiatori hanno trovato anche nella Grecia alcuni esempj di questa pratica d'illuminare le stanze col mezzo delle pietre trasparenti. Ora, tutto ci porta a credere che la detta pratica, moderna in quel paese, sia una tradizione dell' antico uso, se in alcuni luoghi le *pietre speculari* che vi si trovano, non sono avanzi d' antichità.

Cornelio Magni e Chandler descrivono colle stesse circostanze le finestre della chiesa del convento di San Luca in Beozia, la più bella della Grecia moderna. Queste finestre in vece di lastre di vetro, hanno lastre di pietra trasparente. *La Chiesa*, dice Cornelio Magni, *è di bella architettura, incrostata di marmi fini; ed in certe finestre spiccano pietre con vene trasparenti rossiccie.* Secondo Chandler « le
» navi laterali o gallerie di questa Chiesa sono illu-
» minate con pezzi di marmo trasparente detto un
» tempo *fengite.* Sono essi situati nel muro a scom-
» partimenti quadrati, e spandono una luce gialla;
» veduti al di fuori somigliano alla pietra comune e
» sono grossolanamente tagliati ».

Molte di queste pietre, che secondo la natura della loro sostanza o forse pel lasso degli anni hanno potuto acquistare una trasparenza rossiccia, sono divenute, per una opinione superstiziosa de'Greci moderni, depositarie del così detto da loro *fuoco sacro*, il quale in un certo giorno dell'anno è solito (dicono essi) cadere dal cielo. A questa credenza devesi probabilmente, nel tempio di Minerva in Atene, convertito in chiesa cristiana, la conservazione di alcune lastre di *pietra speculare* che a' tempi dello Spon, Wehler, Cornelio Magni, La Guilletière ecc., erano ancora visibili, e tenute come reliquie miracolose in causa della rosea loro trasparenza.

« Le pietre trasparenti del tempio d'Atene (scrive
» La Guilletière) sono rettangolari o quadrilunghe.
» Ciascuna è lunga circa 3 piedi, larga uno e mezzo.
» Di dietro ad esse si ponevano delle lampadi, che
» davano loro un colore rossiccio. I Turchi le tene-
» vano in molta venerazione ». Cornelio Magni riferisce la stessa cosa; e lo Spon e Wehler, che avevano osservato in più luoghi della Grecia delle lastre di *pietra speculare*, non esitano, alla vista delle lastre miracolose d'Atene, di riconoscervi la *fengite* di Plinio.

Si potrebbero citare anche le finestre della Chiesa di San Miniato di Firenze, tutte guarnite di pietre trasparenti in vece di vetro, se quest' esempio non fosse molto conosciuto, e se non temessimo di allungare di soverchio il presente articolo.

* PIGNA — Punta, angolo o pignone delle pile di un ponte. — ALB.

* PIGNONE — Riparo di muraglia fatto alla ripa de' fiumi inverso l' acqua. — ALB.

PILA — (Bénitier) — Vaso in cui si tiene l'acqua santa, collocato all' ingresso delle chiese.

Gli antichi chiamavano *sympulum* il vaso che conteneva l'acqua santa, che si adoperava ne' sagrificj; ma nota è la sua forma e nessuna rassomiglianza aveva colla nostra *pila.* Però sul bassorilievo d' una tomba riportato dal Montfaucon (tomo V. p. 78) si vede un piccolo frontispizio d' un tempio, a lato del quale è attaccato e sospeso un vaso con manico, per contenere l'acqua lustrale; lo che mostra, come osserva lo stesso Montfaucon, che quel vaso era ivi collocato allo stesso uso della nostra *pila*, e che ve n'erano collocati di eguali all'ingresso di ogni tempio.

La *pila* ebbe diverse forme, e se ne fanno di più maniere; ora è una specie di bacino, per lo più di marmo, sostenuto da un balaustro, il quale è anch' esso poggiato sopra uno zoccolo; ora è fatta a guisa di una conchiglia, e allora essa è aderente al muro della chiesa, e sostenuta da accessorj allegorici.

Se ne veggono della prima specie in varie chiese di Roma: questa forma è d'uno stile migliore ed imita più perfettamente le opere dell' antichità. Si prende allora per modello quei bacini portatili, che gli antichi collocavano o ne' giardini, o nell' interno delle case e da cui s' innalzavano getti d' acqua, come si vede nel Museo di Portici. Hanno anche la forma di treppiede o di are antiche che possono trasportarsi ai disegni delle *pile.* Le più belle che si conoscono di questo genere sono nella chiesa di San Silvestro in Roma; sono di bronzo, e de' bei tempi dell'arte moderna: la loro forma, il gusto degli ornati, il lavoro della cesellatura tutto gareggia colle opere dell'antichità. Questa forma di *pile* è senza dubbio quella che può essere in generale adottata, particolarmente nelle chiese a colonnati.

La seconda specie si adatta meglio ai piedritti delle chiese ad arcate. Le *pile* più rinomate di questo genere sono quelle della chiesa di San Pietro in Roma. Esse consistono in una conchiglia di marmo giallo antico, accomodata dinanzi ad una drapperia di marmo bleu turchino, che serve di fondo. Due angeli in sembianza di putti dai 4 ai 5 anni sostengono questa conchiglia: essi sono appoggiati sui tori delle basi dei pilastri. Questi putti sono alti sei piedi, proporzione il cui accordo colle vaste dimensioni della chiesa è tale, che sembrano della grandezza comune di un fanciullo della loro età: solamente avvicinandosi a loro, e facendo un confronto con noi stessi ei persuadiamo della gigantesca loro statura.

La chiesa di San Sulpizio a Parigi possiede due *pile* ragguardevoli per la grandezza delle conchiglie

naturali di cui sono fermate, e sono poste ciascheduna sopra un masso di marmo bianco.

PILA — (Pile) — Questa parola viene da *pila* che in latino significa la stessa cosa, vale a dire un ammasso, un mucchio di materiali destinati, nell'arte di fabbricare, a sostenere una massa qualunque. In fondo la parola *pila*, *pilone* o *piliere* sono sinonimi; ma la prima si adopera più particolarmente nell'architettura idraulica, parlando de' sostegni delle arcate de' ponti.

Una *pila* di ponte è un massiccio di murazione, la cui pianta è per lo più esagona allungata, la quale divide e sostiene le arcate d'un ponte di pietra, o le travate d'un ponte di legno.

Nella costruzione delle *pile* sono da usarsi molte precauzioni. Il fondamento dev'essere fatto a scarpa continua o saltuaria o degradata sino al livello della terra nel fondo dell'acqua. Il primo corso vuol esser tutto in pietra da taglio, e composto di lastre e di sporti; le lastre abbiano due piedi di letto, gli sporti almeno tre piedi di coda. Queste pietre sono legate, commesse e frammischiate di calce e cemento; si attaccano quelle di faccia le une colle altre con arpesi di ferro impiombati. Oltre a ciò, si pone in ciascuna pietra di faccia un arpese per legarla col rottame, di cui si riempie il primo corso. Il rottame, dell'altezza stessa delle pietre di faccia, è posto a bagno di malta, di calce e cemento, e le commessure vengono riempite di scaglie di pietra dura. Lo stesso si fa per gli altri corsi.

La costruzione di una *pila* di ponte ed il processo che vi si impiega non presentano molte difficoltà: il punto più difficile ed importante si è quello di determinare, colla teorica, la proporzione da darsi alla sua massa.

Gli antichi, secondo Bergier, davano alle *pile* dei loro ponti la terza parte ed anche la metà della grandezza delle arcate: oggi si vuole che ne debbano aver meno, cioè un quarto od un quinto. Ma non saprebbe dirsi qual fondamento abbiano queste regole; noi siamo d'avviso che la sola esperienza debba determinare le dimensioni delle *pile*. Ora il risultato di questa esperienza è necessariamente variabile; egli dipende in effetto dalla forza e dalla consistenza dei materiali che l'architetto adopera per sostenere il peso delle arcate.

Alcuni pretendono che la *pila* non debba sostenere che la metà del peso della muratura delle arcate, calcolando questa metà dal mezzo della chiave dell'arcata. Ciò posto, conoscendo la solidità di questa massa, deve sapersi quale sarà quella da darsi al suo sostegno, e troverassi quivi una base dietro la quale poter determinare la dimensione di tale sostegno.

PILASTRO — (Pilastre) — Vocabolo formato dalla parola latina pila, pilone. Ciò che ora intendiamo per *pilastro* in architettura, presso i Romani esprimevasi, secondo i casi, o colla voce *antae*, o coll'altra di *parastatae*, che è greca, e indica un oggetto addossato ad un altro; ottima definizione trovandosi il *pilastro* per lo più addossato ad un muro.

§ I.

Della origine, delle varietà di forme e di disposizione del pilastro.

L'origine del *pilastro* è chiaramente indicata dalla sua forma primitiva che fu quadrata. Qualunque sia stata quella della colonna, è probabilissimo che sino da'primi tempi sia stata o circolare o quadrangolare. Più d'una volta abbiamo fatto osservare su questa origine che supponendo il legname la materia primitiva, sulla quale fermossi e regolossi l'architettura greca, non bisogna credere che l'arte abbia avuto in vista d'imitare materialmente i tronchi degli alberi nella loro forma naturale. Da che ridotto l'albero a trave o corrente, convien riguardarlo come elemento della imitazione ne'tentativi dell'arte di edificare, dobbiam credere che siasi potuto a que'tempi adoperare nello stato naturale, per sostegni, il legno squadrato come il legno rotondato.

Ed ecco il perchè, senza allontanarsi dai tipi della costruzione primitiva, si potè in seguito fare, negli edificj di pietra, delle colonne quadrate.

Sono in fatti da chiamarsi colonne quadrate, piloni o *pilastri*, ciò che viene indicato, nella disposizione de'tempj, dalla parola *antes*. Ed è in fronte al muro della cella del tempio, o prostilo, o periptero, quel pilone quadrangolare, il cui capitello differisce da quello che appartiene all'ordine generale. A più forte ragione dovevasi chiamare colonne squadrate simili massi a foggia di piloni, quando sono isolati; come dimostreremo che ve ne ebbe già più d'un esempio. Fu in conseguenza di una tale analogia che si riguardarono come colonne squadrate i così detti *pilastri*. Essi, a dir vero, non altro possono essere che colonne quadrangolari che si suppongono internate più o meno nella grossezza d'un muro. Ecco la ragione per la quale il *pilastro* ha sempre una superficie piana.

Come vi ebbero delle colonne rotonde, il cui diametro è ritenuto internato più o meno nella costruzione d'un muro, vi furono altresì delle colonne quadrangolari, le quali, internate nello stesso modo, produssero quelle disposizioni meno saglienti che sono indicate colla voce *pilastri*. Tale dovette essere l'origine di quegli apparenti sostegni che potrebbero essere appellati *colonne a basso rilievo*, ed il cui uso è divenuto comunissimo presso i moderni.

Secondo Perrault, i *pilastri* o colonne quadrangolari isolate sono rarissime nell'antichità. Non se ne trova, egli dice, che un solo esempio nel tempio di Trevi (o di Spoleto) piccolo monumento, che non risale, per quanto pare, ai bei secoli dell'arte. Con troppa precipitanza però sonosi pronunciate sentenze

assolute, rispetto a ciò che si trova, o ciò che non si trova negli avanzi dell'antichità, di cui non ci è pervenuta che la millesima parte. Ogni giorno in fatti nuove scoperte vanno infirmando le opinioni più accreditate, ma fondate unicamente sulla mancanza di esempj.

La descrizione del gran tempio di Giove Olimpico in Agrigento, di Diodoro di Sicilia, ci aveva fatto sapere, che questo tempio pseudoperiptero aveva nell'esterno delle colonne incassate nel muro, e che internamente esse erano quadrate, lo che dimostrava che il muro della cella era internamente ornato di *pilastri*. Ma le scoperte fatte, in conseguenza di nuovi scavi, sul sito di questo tempio distrutto, ci provano che lo spazio interno della cella era diviso in tre navate formate da due fila, non di colonne, ma di *pilastri*, isolati e quadrangolari, al di sopra de' quali innalzavasi un rango di colossi a guisa d'*atlanti*, che sostenevano la trabeazione della navata di mezzo.

Ecco le principali varietà dei *pilastri* quanto alla loro forma. Per ciò che spetta ai particolari della loro disposizione, sonovi tre cose da osservare: 1.° il loro sporto dal muro; 2.° la loro restremazione; 3.° le loro scanalature insieme coi capitelli.

Quanto allo sporto del *pilastro*, osserva Perrault che quello il quale non ha che un lato fuori del muro deve avere di sporto la metà o tutt'al più una sesta parte della sua faccia, come nel frontispizio di Nerone, quando nulla costringa a dargli una grossezza maggiore. I *pilastri* esterni del Panteon non hanno di sporto che la decima parte della loro superficie; talvolta non si dà al *pilastro* che la quattordicesima parte, come si vede nel foro di Nerva. Ma quando i *pilastri* devono ricevere delle imposte che vanno a profilarsi contro i loro lati, suol darsi ai medesimi lo sporto di un quarto del loro diametro. Del pari allorchè de'*semi-pilastri* sono ad angoli rientranti, convien dar loro più della metà del loro diametro.

La teoria della restremazione del *pilastro* dipende essenzialmente da quella della forma. Secondo Perrault, non si devono restremare d'ordinario i *pilastri*, quando non hanno che un lato fuori del muro. Quelli dell'esterno del porticato del Panteon sono appunto senza restremazione. Ma quando, essendo i *pilastri* sulla medesima linea delle colonne, si vuol far passare il cornicione sugli uni e sulle altre (senza dar luogo a risalto) così come si vede nei lati esterni del Panteon, conviene allora dare al *pilastro* la medesima restremazione come alla colonna (ciò s'intende della faccia anteriore soltanto); e così vedesi praticato nel tempio d'Antonino e Faustina. Se il *pilastro* ha due facce fuori del muro, come in una cantonata, e se una di queste faccie riguarda una colonna, questa faccia dovrà subire la stessa restremazione della colonna; come si vede nel porticato di Settimio, in cui la faccia, che non guarda la colonna, non è restremata. Su questi particolari vi sono molte varietà fra gli antichi.

Quanto alle scanalature che devonsi dare, o no, ai *pilastri*, trovansi ancora non poche diversità presso gli antichi. Talvolta dei *pilastri* scanalati trovansi associati a colonne prive di scanalature; e questo si vede nel portico del Panteon, e può essere spiegato per la diversità dei materiali: i *pilastri* sono di marmo bianco, e le colonne di granito; materia la quale non comporta lavoro di scultura, ed il cui merito principale per l'occhio sta nel pulimento. Vi sono talvolta anche delle colonne scanalate che accompagnano *pilastri* senza scanalature; e se n'ha un esempio nel tempio di Marte Vendicatore, e nel porticato di Settimio. Aggiugniamo anche, che allorquando i *pilastri* non hanno di sporto la metà del loro diametro, non si fanno scanalature a quella parte che dicesi *in giro*.

Il numero delle scanalature non è determinato nei *pilastri*, quando vogliasi consultare in proposito l'autorità degli antichi. Per esempio, non ve ne sono che sette nei *pilastri* del porticato del Panteon, dell'Arco di Settimio Severo, e di quello di Costantino. I *pilastri* dell'interno del Panteon hanno nove scanalature; ne' *pilastri* le scanalature sono sempre dispari, eccettuati i *semi-pilastri* che fanno angolo rientrante, ne' quali si mettono quattro scanalature in vece di tre e mezzo, e cinque invece di quattro e mezzo, quando nel medesimo ordine i *pilastri* interi ne hanno sette o nove. E si fa questo per evitare il cattivo effetto del capitello, il quale, essendo ripiegato nell'angolo, troverebbesi troppo scorciato soprattutto in alto.

Le proporzioni del capitello sono eguali tanto nei *pilastri* che nelle colonne, per ciò che riguarda l'altezza, ma differenti sono le larghezze. Lo sviluppo della forma del pilastro, supponendolo quadrangolare, dà uno spazio maggiore a ciascuno de'suoi lati. Non ostante questa ipotesi si ha cura di dargli lo stesso numero di foglie, che devono essere otto per la circonferenza. Trovansi però nelle terme di Diocleziano, e nel frontispizio di Nerone esempj di dodici foglie invece di otto. Si possono vedere alcune osservazioni critiche sopra questi particolari nel *Traité de l'ordonnance des colonnes* di Perrault, da cui abbiamo estratto la maggior parte di questi precetti didattici.

§ II.

Dell'uso e dell'abuso del pilastro.

Quello che abbiamo detto antecedentemente, deve aver provato che, secondo il modo più comune di poter valersi de' *pilastri*, altro non è, per se stesso, che una colonna squadrata, che si suppone internata in un muro, e che per conseguenza può essere adattato agli ordini degli edifiej con altrettanta ragione e convenienza quanto la colonna rotonda, sia che venga addossata, oppure internata in un massiccio.

Ciò sia detto per chi non vuole ammettere nell'architettura che quelle cose di cui si possa render ragione, constatandone l'originario loro principio.

Ora ci faremo a dire che il *pilastro* può essere anche considerato come una rappresentazione fittizia della colonna, e capace di sostituirla con proprietà in molti casi. Alcuni, lo sappiamo, vorrebbero escludere l'uso del *pilastro* dalle pratiche usuali dell'architettura, fondati sulla considerazione che i monumenti a noi pervenuti dell'arte della Grecia non mostrano ch'esso fosse generalmente impiegato nei loro edificj. Noi risponderemo, da una parte, che non ci è pervenuto dell'architettura veramente originale dei Greci se non pochissime sorta di opere. Dall'altra, aggiugneremo, che quelle opere dalle quali si vorrebbero trarre conseguenze assolute contro l'uso dei *pilastri*, essendo quasi tutti tempj assai uniformi nella pianta ed alzato loro, non si potrebbe da questo conchiudere se non che l'uso generale de' loro ordini non ammetteva per lo più che colonne isolate. Però si è veduto di sopra che il gran tempio di Giove in Agrigento, aveva nel suo interno de' *pilastri* internati, e de' *pilastri* isolati, o colonne quadrangolari.

Questo basta per rendere probabile l'opinione, che in molte altre specie di edificj, che non ci è dato conoscere, i Greci ne' più bei tempi dell'arte, hanno potuto anche applicare il *pilastro* all'ornato di varj monumenti.

Non ci fermeremo a provare che l'architettura greca in Roma fece uso di frequente del *pilastro*. Si potrebbe in fatti citare una quantità di edificj, in cui figura il *pilastro*, o per ornato senza correlazione alcuna colle colonne, od in rapporto colle colonne isolate. Vi ha, come è noto, un grandissimo numero di casi in cui le colonne d'un porticato, d'un avancorpo, trovansi convenientemente richiamate da *pilastri* che loro corrispondono. Chi è che non approvi che una piattabanda d'architrave, quando deve terminare in un muro, vada a poggiare sul capitello di un *pilastro* dello stesso ordine della colonna?

Sarebbe troppo lungo il voler enumerare tutte le circostanze locali che determinano a far uso di *pilastri* anzichè di colonne isolate o internate. In un interno stretto e di poca dimensione, la colonna intera o occuperebbe troppo spazio, o farebbe un effetto troppo pesante, e impicciolirebbe se non di fatto, almeno all'occhio, l'estensione del locale. Il *pilastro* si accomoda benissimo ai differenti generi di costruzione e di spazio: esso è veramente, come abbiamo già detto, una colonna di bassorilievo, più o meno sporgente. Questa diminuzione di sporto, di materiale e di lavoro, ne rende l'uso facile e poco dispendioso.

Ne' prospetti delle case e de' palazzi di secondo grado sembra in particolar modo confarsi l'ornato de' *pilastri*. L'architettura deve avere, ed ha realmente dei gradi di ricchezza adattati ai gradi diversi di fortuna e di condizione nella civile società. La disposizione de' *pilastri*, applicata alle facciate delle case (sia che ogni piano abbia un ordine, sia che lo stesso ordine regni ne' due piani) vi produce un aspetto elegante, e dà all'insieme una specie di valore proporzionale, senza di che l'osservatore sarebbe meno allettato, e minor effetto farebbe all'occhio.

Non allegheremo in favore di queste considerazioni altri esempj che quelli de' palazzi fabbricati dal Bramante, dal Peruzzi, dal San Gallo, dal Palladio, e da tanti altri, i quali hanno saputo dall'uso de' *pilastri* nelle facciate de' loro edificj derivare effetti semplici, eleganti e più o meno variati. Senza dubbio i prospetti di questi palazzi piacerebbono meno, benchè della stessa mole, e colle stesse proporzioni, se loro si levasse l'accessorio di questa decorazione di *pilastri*.

Risulta da tutto ciò che il *pilastro*, considerato nella sua applicazione di basso rilievo agli edificj, è una rappresentazione più o meno fittizia della colonna, e che l'uso che se ne fa come ornato dominante negli edificj non potrebbe convenire ai monumenti, la cui grandezza, destinazione e carattere imponente esigono l'uso de' più ricchi mezzi dell'architettura. Siccome l'effetto prodotto dalle masse dell'architettura è una delle cause che rende maggiore l'impressione che i monumenti ci fanno provare, dobbiamo convenire che vi ha nell'uso delle colonne isolate un giuoco di luce e di ombre che agisce con molta vivacità sui nostri sensi.

Supponiamo (dice le Roy) che tutta la superficie anteriore del Panteon in Roma consistesse in un muro liscio, la vista di questa superficie non ci farebbe alcun senso .... Consideriamo, per lo contrario, due facciate, l'una composta di colonne addossate ad un muro, l'altra formata da colonne che ne fossero tanto allontanate da formare un peristilio: e supponiamo ancora che, nell'una e nell'altra ipotesi, gl'intercolonnj sieno eguali, e parimenti ornati, si vedrà nell'ultima facciata una bellezza di cui l'altra sarà priva. Ella risulterà unicamente dai differenti aspetti, o punti di vista variati che le colonne presenteranno allo spettatore, projettandosi sul fondo del peristilio da esse formato. Aggiugniamo che le colonne in tal modo isolate avranno la proprietà di produrre dei quadri sempre variati, secondo le posizioni sempre differenti da cui le potremo considerare.

Suppongansi ora delle colonne aderenti ad un muro ornato, come più vogliasi, di nicchie, di statue, di bassirilievi ecc.; tutti questi ornamenti ed il loro effetto non cambiando mai punto di vista, l'occhio abbandonerà facilmente questo spettacolo immobile, in cui non v'ha nulla che soddisfaccia all'attività del suo spirito. Al contrario figuriamoci dinanzi a questo stesso muro ornato, come si è detto, di colonne isolate formanti peristilio, si rileveranno tanti aspetti diversi, quanti saranno i punti in cui piacerà allo spettatore di collocarsi. La magnificenza dei lacunari, aggiunta a quella del muro del fondo, si accrescerà

sotto mille rapporti diversi, e soddisfarà in mille guise diverse quell' istinto di cambiamento e di novità di cui è avida l'anima nostra.

Nulla più di questa comparazione potrebbe rendere così evidente la superiorità dell' uso delle colonne isolate su quella dei *pilastri*, e meglio spiegare l'influenza de' frontispizj o facciate di chiese a colonne addossate.

Delle diverse denominazioni dei pilastri.

Pilastri accoppiati — (pilaster accouplés) — Sono quelli collocati a due a due.

Pilastro attico — (pilastre attique) — Piccolo pilastro di una proporzione particolare e più corta che quelli dei tre ordini. Ve ne sono di due specie, di *semplici* e di *angolari* o *sinuosi*.

Pilastro a risalti — (pilastre bandé) — Dicesi di quello che, a somiglianza delle colonne a bugnato, ha il fusto diviso da liste.

Pilastro scanalato — (pilastre cannelé) — Quello il cui fusto è ornato di scanalature.

Pilastro curvo — (Pilastre ceintré) — Quello la cui pianta è curvilinea, dovendo seguire il contorno di un muro circolare, convesso o concavo; come i *pilastri* d' una cupola o del coro d'una chiesa.

Pilastro angolare — (pilastre cornier ou angulaire) — *Pilastro* che contorna l'angolo o il canto di un fabbricato.

Pilastro spezzato — (pilastre coupé) — Dicesi di quello che è traversato da una imposta la quale passa al di sopra, lo che produce un cattivo effetto.

Pilastro in angolo — (pilastre dans l'angle) — *Pilastro*, il quale non presenta che una cantonata, e che da ogni parte non ha di sporto che la sesta o la settima parte del suo diametro.

Pilastro di rampa — (pilastre de rampe) — Sono così denominati i *pilastri* all' altezza d' appoggio, i quali hanno talvolta base e capitello, e servono a ritenere le travate dei balaustri, e le rampe di scale e balconi.

Pilastro restremato — (pilastre diminué) — Dicesi di quel *pilastro* che, essendo di dietro da una colonna, o a fianco di essa, ne ripete lo stesso contorno, ed è restremato in alto.

Pilastro addoppiato — (pilastre doublé) — Quello formato da due pilastri interi, che si congiungono all' angolo retto e rientrante, o ad angolo ottuso, e che hanno la base ed il capitello tra loro confusi.

Pilastro incassato — (pilastre engagé) — Si dà questa denominazione al *pilastro* che, sebbene situato di dietro da una colonna che gli è addossata, non ne segue però il contorno, ma è continuato con due linee parallele, e la cui base e capitello si confondono con la base ed il capitello della colonna.

Pilastro a guaina o a termine — (pilastre en gaîne de terme) — Pilastro più stretto da basso che in alto. Questa specie di *pilastro* non si adopera d'ordinario che nelle opere che dipendono piuttosto dal capriccio dell' ornato, che dall'arte dell' architettura.

Pilastro fiancheggiato — (pilastre flanqué) — Pilastro accompagnato da due mezzi *pilastri*, con mediocre sporgenza.

Pilastro sottile — (pilastre grêle) — Dicesi di quello che in altezza ha più diametri che non comporta l'ordinaria proporzione del suo ordine. Se ne veggono di questi in alcune facciate di chiese.

Pilastro legato — (pilastre lié) — Si può così denominare quello che trovasi congiunto ad una colonna mediante una linguetta, o quelli che hanno alcune parti della lor base e del capitello congiunte insieme.

Pilastro piegato — (pilastre plié) — Quello che è diviso in due metà, in un angolo rientrante. Veggonsi di questi *pilastri* in moltissimi fabbricati.

Pilastro con pianuzzi — (pilastre rudenté) — Quello le cui scanalature sono occupate sino ad un terzo da un pianuzzo qualunque.

* PILASTRONE, o PILONE DI CUPOLA — Chiamasi in tal guisa in una chiesa, che abbia una cupola, ciascheduno de' quattro corpi di materia isolati, che hanno una facciata a lato troncato in uno de' loro contorni, e che essendo proporzionati alla grandezza della chiesa sostengono una cupola della loro crociata. — *A.*

PILONE — (Pilier) — Vocabolo che indica un corpo elevato, diritto, massiccio e senza ornamenti, il quale serve a sostenere, nella costruzione degli edificj, un peso qualunque di muratura.

Le volte, le arcate, i soffitti di grandi sale, qualche volta anche i tetti degli edificj sono sostenuti da *piloni*.

Prima che l'arte trovassé di abbellire le forme dei primi sostegni, gli uomini si accontentarono di usare, pel semplice bisogno, i legnami e le pietre più o meno ben tagliate e riunite, onde sostenere le masse che vennero in seguito sorrette da colonne elegantemente rotondate o da *piloni* squadrati con arte e sottoposti al carattere di ciascun ordine. Il *pilone* grossolanamente fatto fu dunque la colonna primitiva di un' architettura ancora nella infanzia; e quindi, allorchè viene considerato isolatamente, non entra nella parte così detta ornamentale dell' architettura; gli architetti non gli hanno assegnato ne' loro metodi nè forma, nè proporzione, nè ornamento determinato. Si trovano dei *piloni* tondi, quadrati, poligoni.

Devesi però eccettuare il così detto *piedritto* (V. questa parola) nella formazione de' portici ad arcate, a cui il nome di *pilone* sembra propriamente convenire. Se non si richiede ch' esso sia elegante, il gusto però esige che debba piacere all' occhio, come tutto quello che entra nel dominio dell' architettura; e per questo esso può togliere ai diversi ordini alcune parti del loro ornato, ma soprattutto il sistema delle loro proporzioni. Non deve dunque il *pilone* essere troppo sottile, nè troppo grosso: il suo diametro dev' essere sottomesso alla massa che gli viene

sovrapposta; e benchè di sovente (secondo la durezza della pietra) una massa considerevole pel suo volume possa essere sostenuta senza pericolo da un *pilone* molto sottile, come venne talvolta praticato nelle costruzioni gotiche; tuttavia conviene che l'occhio vi trovi sempre un rapporto sensibile fra la massa che sostiene e quella che è sostenuta.

Suol darsi generalmente il nome di *pilone* ai sostegni degli edificj gotici. In fatti questo nome solo gli conviene, da poichè quello di colonna applicato ai sostegni nell'architettura greca, divenuta quella di tutta l'Europa, dà l'idea d'un corpo sommesso ad una forma determinata, a proporzioni ragionate, ad ornamenti analoghi tanto alle forme quanto alle proporzioni di ciascun ordine. Ora non v'ha nulla di tutto questo nel gotico. L'immenso diametro de'suoi sostegni, destinati tutti a sostenere arcate ad angolo acuto o i peducci delle volte, la mancanza di un rapporto determinato fra il loro diametro ed il loro alzato, di sistema e di regolarità ne' loro ornati: tutto ciò doveva impedire che si chiamassero con quel nome che esprime il contrario di ciò che sono.

Altrettanto deve dirsi dell'architettura indiana (V. questa parola), in cui trovasi a guisa di colonne delle masse più schiacciate, più fantastiche, e più lontane da ogni ragionato sistema.

Il *pilone*, come si è veduto, entra nelle costruzioni a porticato; e considerato semplicemente come massa viene impiegato in altre opere architettoniche, prendendo diverse denominazioni.

Pilone di rinforzo — (Pilier buttant) — È un corpo di murazione o di costruzione qualunque che s'innalza al di fuori, per esempio d'una chiesa, o contro un muro di terrazza per resistere alla spinta delle volte o dei terreni. Vi sono dei *piloni di rinforzo* che si accordano coi loro profili all'ordine esterno dell'edificio. Talvolta terminano a punte ed a cartocci (che è un cattivissimo gusto); talora si fanno a guisa d'arcate.

Pilone di rinforzo a mensola — (Pilier buttant en console) — È una specie di pilastro attico la cui parte inferiore termina a cartoccio a guisa di una mensola rovesciata. Si è fatto uso di questo genere di *piloni* nell'esterno della cupola degl'Invalidi e nel suo attico, come d'un mezzo valevole a resistere alla spinta della volta della cupola, e così ragguagliare mediante la rientranza, che fa il cartoccio a mensola, il piano circolare del diametro superiore col piano più largo del diametro inferiore della cupola.

Pilone di cupola — (Pilier du dôme) — Chiamasi così, in una chiesa, la cui crociera sia sormontata da una cupola, ciascuno de' quattro corpi di murazione o costruzione isolati che hanno un lato tagliato a una delle loro cantonate, e servono di sostegno alla cupola.

PILOTI — (Pilots o Pilotis) — (*Term. d'Archit. idraul.*) — Pezzo di legno di quercia, rotondo, impiegato per tutta la sua grossezza, acuminato all'estremità inferiore, talvolta guernita di un ferro puntuto, e a quattro rami, coll'estremità superiore armata da un cerchio di ferro per resistere ai colpi del montone, per piantarlo in terra.

Si fa uso, per piantare i *piloti*, d'una macchina detta martinetto o battipalo. Ecco come si valuta il tempo e la spesa dell'impianto.

Si comincia a scandagliare il fondo, in cui si vuol lavorare. Questa operazione fa conoscere la spessezza del terreno, in cui devono essere piantati i *piloti*. Se la spessezza è uniforme, l'impianto cresce in proporzione del numero dei colpi eguali che essi ricevono; se è variabile, si giudica dal numero diverso de' colpi della differenza della spessezza. Se, per esempio, la spessezza di un secondo strato è maggiore, è necessario un numero maggiore di colpi per produrre un impianto eguale a quello del primo strato. Avverrà il contrario, se la spessezza di questo strato sarà minore di quello dell'altro.

Ciò posto, si giudica un minuto e venti secondi per ciascuna volata di trenta colpi, e altrettanto per riprender fiato. Così, aggiugnendo venti secondi pel tempo che si perde, si avranno tre minuti per ciascuna volata.

PINA, PINOCCHIO — (Pomme di pin) — La scultura antica imitò in varie maniere il frutto del *pino*. Lo vediamo, in una infinità di bassirilievi, ornare l'estremità dei tirsi, la cui rappresentazione forma bene spesso l'ornamento de' fregi. La *pina* fu impiegata da sola come ornamento negli angoli di soffitto delle cornici doriche e joniche; servì ad ornare i coperchj de' vasi, e formò il coronamento degli edifizj rotondi terminati a vôlta.

Il più notabile esempio dell'uso della *pina* come ornato e finimento di un edifizio è quello del mausoleo dell'imperatore Adriano, come può vedersi nell'opera dei *Sepolcri antichi* di Pietro Santi Bartoli. Secondo le più accertate indicazioni e della sua massa, che è ancora intera, e de'numerosi avanzi di colonne, di cui è stato spogliato, questo mausoleo doveva terminare a cupola schiacciata, sormontata da una *pina* colossale di bronzo che al presente è collocata all'estremità d'una corte del Vaticano, e alla sommità della doppia branca d'una scala rimpetto alla gran nicchia del Belvedere.

* PINACOLO — Comignolo. Fastigio terminato in punta, che dagli antichi ponevasi sulla sommità dei tempj, affine di distinguerli dai comuni edifizj. D'ordinario vi si collocavano statue degli Dei. *V.* Fastigio. — *MIL.*

* PINACOTECA — Galleria, sala, o altro luogo destinato a conservare le dipinture. — Milano ha una *pinacoteca* assai distinta. *Pinacoteche* potrebbero nominarsi le gallerie di Dresda, di Dusseldorf, di belvedere a Vienna, la galleria dei quadri di Parigi, le sale delle pitture della galleria di Firenze, Bologna, ecc. — *MIL.*

* PINO (Marco di) pittore e architetto sanese del secolo XVI edificò in Napoli la chiesa e il collegio

del Gesù Vecchio, ora Università, fabbrica grandiosa. Diede alla luce un grosso libro d'architettura, e una raccolta de' professori del disegno napoletani. — MIL.

PINTELLI (Baccio). Poche notizie ci ha conservate il Vasari sulle opere di questo architetto, il quale visse nella seconda metà del secolo decimoquinto, e fu impiegato da Sisto IV nelle più grandi opere del suo regno.

Pintelli architettò in Roma il convento di *S. Maria del Popolo*, la chiesa che vi è annessa, ed in questa parecchie ragguardevoli cappelle, e fra le altre quella di Domenico della Rovere, cardinale e nipote del pontefice di questo nome.

Fabbricò in *Borgovecchio* un grandioso palazzo che fu molto stimato a quei tempi; e fece nel Vaticano le sale della grande Biblioteca.

Egli fu l'architetto della famosa cappella del Vaticano, detta la *Cappella Sistina*, dal nome di Sisto IV, che la fece costruire; fondò e condusse a termine con grandissima solidità sotto Sisto IV il ponte che porta il suo nome. Edificò la Chiesa de'Santi Apostoli, alla quale ne venne poi un'altra sostituita.

Ma l'opera più rinomata, anche a'nostri giorni, di *Baccio Pintelli*, è in Roma la chiesa di San *Pietro in Vincoli*, la cui navata è formata da due file di colonne di cipolino, d'ordine dorico, senza base, avanzo di un monumento di Roma antica, in cui queste colonne, tagliate nella Grecia, erano state fatte secondo il sistema dorico antico.

* PIOMBARE — Riscontrare col piombo se una cosa è a perpendicolo; che è proprio dei muratori. — ALB.

* PIOMBATOJ o SPORTI — Alcuni aggetti di muraglia, usati farsi dagli antichi alla parte più alta delle mura delle città, fortezze o torri, facendogli uscire fuora della dirittura o piombo delle muraglia. — BALD.

PIOMBERIA — (Plomberie) — L'arte di fondere, preparare e lavorare il piombo; e di adoperarlo nelle fabbriche.

* PIOMBINARE — Cercare l'altezza dei fondi o le dirittture col piombino. — ALB.

* PIOMBINO — Strumento da formare i primi abbozzi dei disegni colla matita di color di piombo per ridurli poi a perfezione colla penna e col pennello. — ALB.

PIOMBINO o ARCHIPENZOLO -- (Plomb d'ouvrier) -- Così chiamasi un piccolo cilindro di piombo o di metallo qualunque forato nel suo asse, a traverso del quale si fa passare una cordicella per tenerlo sospeso. Vi si attacca una piccola piastra dello stesso metallo e diametro del cilindro, e forata nel centro, per la quale passa pure la detta cordicella. Tutti i lavoratori che devono costruire qualche opera perpendicolarmente all'orizzonte fanno uso di questo arnese. Il *piombino* de'carpentieri non ha veruna piastra: esso è piatto, e a somiglianza di rosa o stella.

PIOMBO — (Plomb) — Metallo d'un bianco turchiniccio, molle di sua natura, e il più pesante dopo l'oro.

Il *piombo* è brillante qnando è di fresco tagliato; ma diviene grigio naturale quando è stato qualche tempo esposto all'aria: si fonde facilmente, è duttile, malleabile, flessibile, e quindi suscettivo di essere ridotto in mille forme.

Il *piombo* è molto adoperato nelle fabbriche per coperture de' tetti, rivestimenti ed altro. Di *piombo* si fanno doccie di gronda, cannoni per condurre acqua, coronamenti di edifizj, lastre di qualunque dimensione per coprire terrazzi ecc.

Il *piombo* serve, nell'idraulica, a fare i condotti ed i tubi, e a rivestire l'interno de'serbatoj d'acqua.

Si può foggiare il *piombo* in due maniere. La prima consiste nel colarlo sulla sabbia; ma con questo processo non si può mai esser certi di dare alle lastre una grossezza perfettamente eguale. L'altra è di ridurlo in lamine: ridotto così in lamine esso acquista una grossezza eguale.

Le più grandi lastre di *piombo* laminate hanno quattro piedi ed 8 pollici di larghezza e 30 di lunghezza: lo che, nell'uso che se ne fa, risparmia molte saldature.

* PIOMBO — Strumento de' muratori, per piombare le alzate; ed è un pezzetto di piombo legato ad un filo o cordicella. — BALD.

* PIPERNO o PIPERIGNO — Una certa pietra nericcia e spugnosa, come il travertino. Si cava per la campagna di Roma; usasi molto in Napoli, e nella stessa Roma per far porte e finestre. — BALD.

PIPPI (Giulio Romano) nato in Roma nel 1492, morto in Mantova nel 1546. Altro non sappiamo intorno alla sua vita se non che era nativo di Roma, da cui prese il soprannome di *Romano*. Egli è conosciuto particolarmente come pittore, essendo stato il migliore allievo di Raffaello, uno de'suoi eredi, e suo successore nella esecuzione delle pitture della Sala di Costantino nel Vaticano.

Essendo stato Raffaello giudicato degno, come architetto, di succedere al Bramante nella costruzione di San Pietro, siccome quegli che aveva innalzato diversi palazzi in Firenze ed in Roma, ed aveva dimostrato ne' suoi edificj, de' quali poi ornò il fondo dei suoi quadri, sino a qual punto egli conoscesse la scienza dell' architettura, era ben naturale che l'allievo suo prediletto, quegli che seguì più fedelmente le sue orme, apprendesse dal medesimo il gusto e le cognizioni necessarie per divenire un grande architetto.

Il Vasari ce lo fa conoscere in modo ancor più positivo. « Adoperandosi Giulio in servigio di Raffaello suo maestro, ed imparando le più difficili cose dell'arte che da esso Raffaello gli erano con incredibile amorevolezza insegnate, non andò molto che seppe benissimo tirare in prospettiva, misurare gli edificj, e lavorar piante; e disegnando alcuna volta Raffaello e schizzando a modo suo l'invenzione, le faceva poi tirare misurate e grandi a Giulio per servirsene nelle cose d'architettura; della quale cominciando a dilettarsi Giulio, vi attese di maniera, che poi esercitandola, venne eccellentissimo maestro ».

Lo che ci spiega come a' loro tempi, e dopo ancora, alcuni edificj sono stati indistintamente tenuti dell' uno o dell' altro.

Di questo numero fu certo l' elegante *villa* chiamata anche al presente *villa Madama*, ma in origine costrutta pel Cardinale Giulio de' Medici, che fu papa sotto il nome di Clemente VII. Il Vasari, nella vita di Raffaello, gliene attribuisce l' architettura, e nella vita di Giulio Romano attribuisce al maestro la prima idea di quel bellissimo emiciclo che serve d' ingresso al palazzo, ma concede all' allievo l' onore di averla mandata ad esecuzione. Inoltre è opera di Giulio tutto quello che spetta alla decorazione, nè questa parte è certamente la minore.

La *villa Madama*, che sembra non abbia ricevuto l'ultimo compimento, è divenuta, nell'attuale suo abbandono, una specie d'antichità moderna per gli architetti e gli ornatisti, i quali ne traggono lezioni ed esempj, come dalle ruine antiche. E certo quest'edificio non poteva essere nè più elegantemente ideato, nè decorato con più grazia. Il cardinale de' Medici aveva scelto sul pendio di *Monte Mario* un sito di bellissima prospettiva, il cui terreno boscoso con acque correnti, si estendeva lungo il Tevere dal ponte *Molo* sino alla *porta Angelica*. Ivi Raffaello e Giulio Romano edificarono il delizioso *casino* di cui si continua ad ammirare, non ostante lo stato in cui trovasi d'abbandono, l'aspetto e la composizione pittoresca.

La facciata (come abbiamo già detto) presenta una gran parte circolare in forma di teatro, divisa da nicchie e da finestre, con un ordine jonico. Di là si passa in un vestibolo che conduce ad una bella galleria aperta sul giardino, chiamata dal Vasari *loggia bellissima*, ornata di due grandi nicchie e di altre più piccole, che tutte in origine erano occupate da statue antiche. Nelle vòlte di questo locale Giulio dipinse le principali divinità della favola, la cui incisione ci conserverà almeno i disegni, quando più non sussisteranno i dipinti. La *villa Madama* è dopo le loggie del Vaticano la cosa più classica in fatto di decorazione: lo stesso stile di dettagli, lo stesso genere d' arabeschi, lo stesso lavoro di stucchi: quest' opera mostra in tutto un' eguale uniformità di gusto e di artisti. Per mala sorte gli avvenimenti che si succedettero impedirono l' intera e completa esecuzione di questo casino. Abbandonato da gran tempo, non ha finora trovato un proprietario che ne conosca il pregio e sia nel tempo stesso in grado di sostenere le spese necessarie per la sua ristaurazione.

Il piccolo palazzo Alberini (*in Banchi*) di cui vedesi la facciata al n.° 40 della collezione dei palazzi di Roma del Ferrerio, che descriveremo più abbasso, da alcuni è creduto disegno di *Raffaello*, da altri di *Giulio Romano*.

A quest' ultimo appartiene incontrastabilmente il piccolo palazzo *Cenci* (*alla dogana*), che occupa il n.° 34 della succitata Collezione. Questo bel fabbricato è, come il precedente, un modello della maniera con cui potrebbesi, nelle città di commercio, aggiugnere esternamente il carattere architettonico d' un' abitazione di gusto a quello che conviene al commercio. La sua facciata componesi di due parti, l' inferiore è un altissimo basamento rustico, con quattro botteghe aventi ciascheduna un mezzanino da ogni lato della porta d' ingresso che corona un frontone a bugnato. La parte superiore comprende due piani di cinque finestre di facciata: il piano principale ha gli stipiti sormontati da frontoni alternativamente angolari e arcuati. Le spalle sono occupate da pilastri dorici accoppiati; al piano che vi è di sopra sonovi finestre arcuate in alto; e semplici lesene corrispondenti ai pilastri dell'ordine già indicato, formano il corniciamento dello spazio occupato dalle finestre.

Su questo andare fu concepito e costrutto, ma forse con maggiore eleganza, il palazzo Alberini, menzionato più sopra. Qui cinque arcate, di cui quella di mezzo forma la porta d' entrata, compongono il basamento, tutto a scomparti di bugnato o solcature distribuiti con gusto e con una particolare simmetria. La curva delle quattro arcate disegnano lo spazio di quattro botteghe, sormontate cadauna da una finestra di mezzano. Al di sopra della trabeazione assai bene ornata regna il basamento di un piccol ordine di pilastri raccorciati, che separano le finestre del primo piano dalle corniciature che occupano l'ampiezza delle spalle: il piano attico superiore ripete lo stesso disegno di stipiti e di corniciature. Il tutto è terminato da un bellissimo cornicione.

Vedesi tuttora alla Lungara e sul Gianicolo un vago casino fabbricato da *Giulio Romano* per Baldassare Turini da Pescia: al presente è denominato *villa Lanti*, perchè posseduto da un Marchese di questo nome. Vi si ammirano ancora alcuni residui d' invenzioni, che vi avea prodigato il genio del pittore architetto.

Le diverse costruzioni che abbiamo accennate sembrano aver formata l'occupazione di *Giulio Romano* duranti gli anni che passò in Roma dopo la morte di Raffaello, quando, divenuto erede d'una parte della fortuna del suo maestro e delle sue intraprese, terminò nel Vaticano la decorazione della gran sala di Costantino, e la famosa battaglia di cui Raffaello non avea lasciato che la semplice composizione.

Giulio Romano, giudicato il secondo mentre viveva il suo maestro, divenne dopo la sua morte, incontrastabilmente il primo della sua scuola tanto per l'arte della pittura, quanto per la universalità del suo ingegno e delle cognizioni che possedeva. Egli aveva altresì ereditato l' amicizia di alcuni di que' letterati e personaggi illustri che Raffaello aveva avuto più ad amici che a protettori. Fra questi era Baldassare Castiglione incaricato a que' tempi presso il pontefice Clemente VII degli affari del marchese di Mantova Federico Gonzaga, amatore intelligente delle arti, e che tendeva a realizzare que' grandi progetti d' ab-

bellimento, la cui esecuzione doveva illustrare il suo nome e Mantova stessa. Castiglione non poteva meglio favorire la commendevole ambizione di quel principe, che procurandosi un uomo il cui genio eguagliasse i suoi progetti. Richiamato il Castiglione a Mantova per indi essere spedito in qualità di Nunzio Apostolico nelle Spagne, impegnò *Giulio* a seguirlo. Lo presentò al marchese Gonzaga, il quale, usando di tutti i mezzi capaci di adescare un famoso artista, ottenne che fermasse in Mantova sua stanza.

Onorato dell'intera confidenza del principe col titolo di prefetto delle acque e di soprintendente delle fabbriche, lo incaricò della direzione di tutte le opere di cui volle abbellire la sua città. Fu in quest'epoca che *Giulio Romano*, secondato da due suoi allievi, l'uno de'quali era *Benedetto Pagni*, rimodernò per così dire la città di Mantova. Per mezzo di argini e di savie disposizioni la garantì dalle frequenti innondazioni del Po e del Mincio: risanò i quartieri più bassi dando scolo alle acque stagnanti, e disseccando le paludi de'dintorni: ristabilì e decorò parecchi antichi edificj, ne costrusse di nuovi, e meritò il titolo di secondo fondatore di Mantova.

Questo distinto artista sapeva, a que' tempi, passare dai lavori meccanici, ai concepimenti più pratici dell'arte della decorazione. Dal medesimo genio che produceva opere utili, destinate a lottare contro gli ostacoli della natura, uscivano vaghe composizioni fatte per la letizia di alcuni giorni in occasione di feste pubbliche. Al passaggio di Carlo V per Mantova, *Giulio Romano* mise in opera tutto quanto la fecondità del suo ingegno poteva inventare col soccorso di tutte le arti per dare alle feste pubbliche quel pregio che sa riunire alle pompe dello spettacolo la vivacità che ne forma la delizia. L'imperatore colmò l'artista di elogi; e in ricompensa dello zelo del Gonzaga per tale accoglienza eresse in Ducato il Marchesato di Mantova.

È assai probabile che all'epoca del passaggio di Carlo V per questa città *Giulio Romano* avesse di già innoltrato di molto i lavori del palazzo detto del Te, che fu l'opera più memorabile di questo artista in fatto d'architettura. Eravi anticamente nel sito ove questo palazzo venne edificato, e nel mezzo di una vasta prateria, un fabbricato che serviva di scuderia ai cavalli del Principe, il quale allettato dalla bella situazione, desiderò di avervi una discreta abitazione. In pochi mesi *Giulio Romano* fece sorgere un bellissimo casino, leggermente costrutto in mattoni. Ecco ciò che diede origine al grandioso palazzo di cui siamo per dare una succinta descrizione.

Il corpo principale di questo edificio forma nella sua pianta un quadrato perfetto, di cui ciascun lato esternamente ha quasi 189 piedi. L'interno del cortile offre del pari un gran quadrangolo di circa 120 piedi. Questo cortile ha due ingressi: il principale è una gran porta arcuata, a bugnato, che dà accesso ad un vestibolo ornato di colonne. L'altro, aperto in una delle parti laterali, ha tre porte arcuate, anch'esse a bugnato.

L'alzato del palazzo tanto al di fuori che nell'interno, consiste in un ordine dorico, che eretto sopra uno stilobate, decora con molta regolarità le spalle d'un ordine di finestre a pian terreno, e di uno superiore di finestre più piccole. Quest'ordine è a pilastri, separati da intervalli generalmente eguali fra loro; tranne gli angoli in cui i pilastri si toccano. I bugnati ed i riparti sono stati uniti fra loro in questo insieme in un modo non meno intelligente che ingegnoso. Gli scomparti del bugnato del piano inferiore sono distribuiti in maniera che una successione di pieni e di vuoti ne corregge la pesantezza e ne rompe la uniformità. I riparti specie di bugnati molto più dolci e d'un effetto più leggiero, sono riservati al piano attico. Tutta la massa è coronata da un bel cornicione dorico con triglifi e metope: lo che mostra non meno regolarità che saviezza.

Dal vasto cortile, il cui ordine in luogo di pilastri è a colonne internate, si passa in un magnifico vestibolo che s'apre verso il giardino. La facciata offre, dal suo lato, un peristilio di dodici colonne su due ranghi in larghezza ed accoppiate. Nell'intercolonnio di mezzo fa capo un ponte che separa due vasche d'acqua. Al di là del ponte è un parterre contornato da fabbricati utili e da serre che mette ad una gran parte del fabbricato circolare, costruito a guisa di teatro diviso da spazj in forma di nicchie. Il tutto ha 550 piedi di lunghezza.

L'interno del palazzo del Te darebbe materia ad un'estesa descrizione in un'opera che avesse per iscopo di far conoscere quale partito può trarre un gran pittore dall'arte sua per l'abbellimento degli edificj. In fatti questo palazzo viene citato come un modello unico nell'architettura moderna. Nessun altro, per quanto a noi pare, ebbe il vantaggio d'essere stato costruito, decorato e dipinto dallo stesso artista. Esso ha questo merito singolare, che essendo la costruzione e la decorazione il concetto di un solo e medesimo genio, non saprebbe dirsi se sia l'architettura che ha predominato alla pittura, o la pittura all'architettura; tanto pare che la riunione loro proceda da una sola e medesima creazione.

Noi non faremo che percorrere questa serie d'invenzioni decorative di cui *Giulio Romano* fu l'autore.

Uscendo dalla gran loggia, ossia dal vestibolo sopraccennato, di cui merita d'essere ammirata la vôlta scompartita in cinque lunette a fresco ov'è rappresentata la storia di Davide, si passa a mano sinistra in una sala, il cui principale ornamento componesi di un fregio a due ordini l'uno sull'altro, eseguito a stucco sui disegni di *Giulio Romano* dal Primaticcio e da Giovanni Battista Mantovano. È una lunga serie di figure che imita perfettamente i bassirilievi della colonna Trajana. Il gusto in fatti ed i costumi fanno supporre che trattisi d'imprese di Roma antica: noto è per altro che la composizione al-

lude a quelle di Sigismondo, che vi si vede seguito da uno scudiere sul quale è scolpita l'Aquila a due teste coronate. Da qui si comprende che *Giulio Romano* conosceva benissimo l'antichità; e probabilmente, se la storia di questo lavoro venisse a perdersi col volgere de'secoli, potrebbe credersi trasportata a Mantova, da qualche monumento trionfale de'Romani.

Il locale che vien dopo ha la vòlta ornata di una gran medaglia dipinta dal Primaticcio sui disegni di *Giulio Romano*, il quale negli altri sei scomparti l'ha abbellita di figure eseguite da lui medesimo.

L'ultima sala da questa parte è la più rinomata di tutte, per l'invenzione straordinaria della sua decorazione. Di che forma è questa sala? È tale che l'occhio non saprebbe dar ad intendere all'osservatore, perocchè la pittura, essendosi impadronita di tutte le superficie, riuscì col prestigio de'colori e della prospettiva a far scomparire tutte le linee che ne potrebbero determinare la configurazione. Perciò alcuni hanno detto ch'essa formava un cerchio, quando invece la sua pianta è un quadrato lungo, i cui angoli sono però leggermente rotondati. Questa è denominata la *Sala dei Giganti*, idea nuova e di un concetto tanto ardito, quanto prodigiosa ne è la esecuzione. Ci asterremo dal farne la descrizione, non avendo alcun rapporto coll'architettura. In fatti la pittura, come si è detto, ha fatto interamente scomparire e la pianta e l'alzato del locale sotto il prestigio della composizione. Entrato che sia l'osservatore non vede più alcuna uscita; esso è circondato da rupi che schiacciano nella loro caduta i giganti, che tentano invano di difendersi. Il terreno stesso è composto di frammenti. Il soffitto rappresenta l'Olimpo donde Giove scaglia i fulmini sul capo dei Giganti.

Ritornando sulle stesse orme e ripassando pel vestibolo di sopra indicato, trovasi un'altra fuga di stanze, ciascuna delle quali è per così dire una specie di poema mitilogico in pittura, ove la Musa di *Giulio Romano* si è compiaciuta di richiamare le avventure di Fetonte; quelle di Psiche, le sue nozze con Amore, il suo nuziale banchetto: ricca e vasta composizione, nella quale il pennello ha posto in opera tutte le ricchezze del genio dell'antichità in questo genere.

Niuna parte della poesia della pittura venne sviluppata in un fabbricato con maggior grazia e libertà. Tutto sembra essersi sottoposto alle inspirazioni del pittore, e fino ai capricci del suo pennello: se trovasi un cammino è Vulcano intento nella sua fucina a fabbricare le saette a Giove; altrove è Polifemo assiso sopra un masso dell'Etna. Il gusto dell'artista seppe in somma trovar modo di appropriare a ciascun locale un soggetto analogo alla sua destinazione.

Non possiamo trattenerci dall'indicare nell'insieme di questo palazzo, come opera veramente classica in fatto di gusto e di ornato, il delizioso corpo di fabbricato detto la *Grotta*, perchè realmente trovasene una praticata per l'uso del bagno: un aggregato di sale più o men grandi, ove splende in tutta la sua elegante purezza quello stile di arabeschi e di ornati antichi, rimesso in voga da Raffaello nel Vaticano, propagato da alcuni de'suoi allievi in diverse città d'Italia, e del quale poi nessuno fece rivivere il gusto e la bella esecuzione.

La città di Mantova abbonda di opere di questo genio. Essa fu la seconda sua patria, e per molti lavori che vi eseguì, viene chiamato il secondo suo fondatore. Egli vi ricostruì nuovi quartieri, e intere contrade, le diede una nuova forma, e l'ornò di edificj che formano anche al presente la principale sua gloria. Il castello ducale fu per lui rifabbricato di nuovo e decorato di eccellenti pitture, tra le quali distinguesi quella della presa di Troja. Noi manchiamo di notizie intorno ad un altro palazzo che edificò pel Duca a Marmirolo, luogo situato a cinque miglia da Mantova; ma il Vasari assicura, che il detto palazzo conteneva delle pitture eseguite da *Giulio*, le quali non erano punto inferiori a quelle del castello ducale, e del palazzo del Te.

Ammirasi tuttavia in Mantova la casa di sua abitazione, da esso costrutta: la facciata, una volta ornata di statue colorate, si distingue ora all'esterno per una statuetta antica di Mercurio. L'interno era una specie di Museo pieno di oggetti di antichità, e di quelli che vi avea profusi la fervida immaginazione del proprietario.

Parecchie chiese di quella città sono state o ristaurate o abbellite da *Giulio Romano*. Di questo numero è quella di San Benedetto, a dieci miglia da Mantova, ch'ebbe da lui una forma tutta nuova, e la ornò anche di pitture.

La più notabile delle sue opere in questo genere fu la cattedrale di Mantova, che il Cardinale Gonzaga, dopo la morte del Duca, affidò alle sue cure perchè fosse interamente rifatta. Questo monumento, in cui *Giulio Romano* fece rivivere il gusto dell'antichità per la bella proporzione delle colonne delle sue navate, per lo stile nobile e puro di tutti i dettagli, merita di essere annoverato fra i più bei tempj d'Italia: non manca alla sua rinomanza, come a quella de'principali edificj di Mantova, che di essere meglio conosciuto dagli artisti e dai viaggiatori che visitano l'Italia. Per mala sorte questa città non si trova sulle strade più battute dai forestieri; bisogna andarvi espressamente: per ciò manchiamo d'una esatta descrizione delle bellezze ch'essa contiene. Si ripete ogni giorno in disegno ciò che venne da altri già ripetuto, senza dubitare che Mantova presenterebbe la più ricca materia d'un'opera altrettanto preziosa per lo studio, quanto per la storia delle arti.

Il duca Federico Gonzaga cessò di vivere nel 1540. Lasciò *Giulio Romano* ricco di beni e d'onori, debole compenso alla perdita di un principe che, in guiderdone de'suoi talenti, l'aveva onorato di una

vera amicizia. Con fatica il fratello del Duca, il Cardinale Gonzaga, potè dissuaderlo dall' idea di ritornare a Roma. Vi riuscì colmandolo di nuovi favori, vale a dire incaricandolo di nuove opere.

Ma una nuova circostanza risvegliò in *Giulio Romano* il desiderio di restituirsi nella capitale delle arti. La morte di San Gallo, architetto di San Pietro, ed il bisogno di un degno successore, fecero sì, che tutti gli sguardi furono a lui rivolti; ed i voti de' più distinti personaggi, lo chiamavano alla maggiore di tutte le intraprese. Nè il bel casamento di cui godeva in Mantova, nè quello della sua famiglia, nè gli onori a lui prodigati, nulla potevano distoglierlo dall' aderire a quella chiama; e già disponevasi a partire. Ma la provvidenza divina dispose altrimenti: una malattia di breve durata lo tolse di vita nell' età di cinquantasette anni.

PIRA — (Pyra) — Questo vocabolo è formato da πυρ, che in greco significa *fuoco;* e da esso si crede che derivi pure la voce *piramide*, perchè la figura di questo edificio, che termina a punta, ha qualche rassomiglianza con quella della fiamma, o forse anche perchè una certa analogia nell' uso funebre può aver fatto ravvicinare l' idea de' monumenti temporanei detti *pira* dai Greci all' idea o forma delle piramidi.

La *pira* fu di fatti un vero monumento temporaneo, e la storia e le medaglie ce ne hanno conservata la memoria e la forma tanto presso i Greci che presso i Romani. Alla voce *Mausoleo* abbiamo fatto vedere che la *pira* servì di modello a quelle tombe suntuose, in cui la costruzione e la ricchezza degli ornati gareggiarono per renderle più dispendiose nella Grecia ed in Roma (V. Mausoleo).

Così è: tutte le opere artistiche presso gli antichi nacquero, come da un germe fecondo, dagli elementi di un uso primitivo. E come in varj paesi, il tumulo o piccolo monticello innalzato sui corpi sepolti divenne il principio elementare delle moli piramidali, così parimenti la *pira*, aggregato di legnami fatto per la combustione del cadavere, fu a poco a poco convertito in un rogo ornato di più piani, il quale, per un cambiamento novello, divenne una delle opere più magnifiche dell' architettura.

Plinio ci ha dimostrata la progressione di cui abbiamo fatto cenno, in alcuni fatti che rendono testimonianza del lusso che i ricchi particolari di Roma profondevano nella costruzione della *pira* che doveva abbruciare i loro corpi. Spettava poi agli imperatori di superare tutti i termini della vanità de' particolari in questo genere.

Allora non più nelle repubbliche della Grecia potevano rinvenirsi i modelli di questa sorta di suntuosità, come in oggi la critica non andrebbe a ricercarne le testimonianze nella loro storia. Là dove la spesa de' funerali e quella delle tombe era limitata dai costumi non meno che dalle leggi, non poteva aver luogo una magnificenza smodata. Perciò noi vediamo che la pompa delle *pire* e la suntuosità de' sepolcri, che ne furono una copia dispendiosa, non si riscontrano che negli stati monarchici. Pausania, in fatti, non cita alcun grandioso monumento di scultura nella Grecia: i due più ragguardevoli ch' ebbe a vedere ne' suoi viaggi erano fuori della Grecia: quello di Elena in Gerusalemme, e la tomba di Mausolo, da cui i Romani (aggiugne egli) diedero poi alle loro tombe il nome di *mausoleo.*

In fatto di *pira*, o rogo con ornati, il più considerevole che ci faccia conoscere la storia, prima che se ne facessero in Roma per l'apoteosi degli imperatori, è quello di Dionigio il vecchio, tiranno di Siracusa, che venne descritto dallo storico Timeo, e l' altro di Efestione, il favorito di Alessandro, miracolo di grandezza e di ricchezza, di cui Diodoro Siculo ci ha lasciata una diffusa descrizione, che abbiamo riferita all' articolo *Mausoleo* (V.)

PIRAMIDALE — (Pyramidale) — Chiamasi generalmente così qualunque oggetto, ed in particolare nell' architettura qualunque edificio o monumento che termini a foggia di piramide, cioè in forma decrescente dal basso all' alto.

La forma *piramidale*, così definita, è comunissima nelle costruzioni di tutti i popoli. Questa forma suggerita dall' istinto non meno che dal raziocinio, posa sopra questo principio evidente di solidità, che il forte, cioè, sostenga il debole. Ora, se in tutte le elevazioni non ci è dato di conformarsi per l' occhio alla inclinazione delle linee che produce un tal effetto, egli è certo che l' effetto contrario è, e deve essere vietato in quelle opere che hanno un po' di altezza. Si può ben fare, che qualcheduna, in piccolo, posi in falso; si può, come ne' menseloni nascondere il punto d'appoggio, perchè l' opera, anzichè essere isolata, trovasi per una sezione particolare legata alla massa che le serve manifestamente di sostegno. Ma nessun'opera di costruzione qualunque, se è isolata, potrebbe (tranne alcuni casi come quello dalla torre di Pisa) sussistere con una disposizione inversa della forma piramidale, cioè avente per sommità ciò che dovrebbe costituire la sua base. In qualunque modo si potesse giugnere a realizzare questi sforzi d'ingegno, l'occhio e la ragione non ne sarebbero meno offesi, perchè, innanzi tutto, l'uno e l'altra vogliono solidità, e la vogliono non solo reale, ma ben anche apparente.

Nè forse altrove dobbiam ricercare la ragione di quel piacere che ci fanno provare le forme piramidali nella composizione e nell' effetto degli edificj. Tutto ciò che è conforme alla natura delle cose lo è parimenti alla natura delle nostre sensazioni. Così tutto ciò che è fondato sulla ragione, ci reca piacere, appunto perchè noi siamo dotati di ragione, e perchè, il così detto *istinto*, presso la comune degli uomini, non è altro che una ragione non isviluppata, come la ragione non è, per molte cose, che l' istinto perfezionato.

L' istinto e la ragione hanno pertanto suggerito,

nelle opere dell'arte di edificare presso tutti i popoli, questa disposizione che produce la decrescenza dal basso all'alto, nelle forme e nelle masse, e che si rende tanto più visibile quanto più alte sono le masse.

E fu, come vedremo nell'articolo seguente, per dare una maggiore durata ai loro funebri monumenti, che gli Egizj li costruirono a forma di *piramidi*. La stessa ragione di solidità e durata ha indotto i Chinesi e gl'Indiani a dare la forma piramidale ai chioschi, alle torri, ai minareti e alle pagodi; i Greci ed i Romani, ai mausolei, ai settizonj, ai fari; nel medio evo, ai campanili delle chiese, alle torri dei castelli; e presso i moderni, a molti frontispizj.

Ogni bisogno essendo pure nelle arti il principio d'un piacere, fu cosa naturalissima l'appropriare la forma *piramidale* ad un gran numero di opere, unicamente coll'idea di piacere agli occhi, di moltiplicare gli aspetti, spesso anche di dare all'osservatore, per certi subordinati accompagnamenti, la facilità di meglio valutare la misura dell'oggetto principale. Per questo motivo la gran cupola della chiesa di San Pietro di Roma è stata accompagnata da cupole più piccole, e che compiono l'effetto piramidale di tutta la massa.

PIRAMIDARE — (Pyramider) — Dicesi, nello arti del disegno, che una composizione, un gruppo, un monumento *piramida*. Dicesi far *piramidare* gli oggetti or ora indicati, cioè dare all'insieme delle linee in cui la loro massa può essere rinchiusa una forma che vada dall'alto al basso a terminare a punta. Alla voce *piramidale* abbiamo addotte alcune ragioni del diletto che i nostri occhi provano da questa forma. Sarebbe però un abusare di questa considerazione di gusto nella pittura, se si volesse sottomettere ad essa indistintamente tutte le composizioni dell'arte. Alcune bellissime opere provano che molti soggetti che non comportano la forma piramidale, piacciono tuttavia agli occhi e molto più allo spirito, il quale esige che l'arte operi sempre in virtù di motivi di maggiore importanza.

In architettura è certo che gli edificj, i quali *piramidano*, in generale piacciono più degli altri; ed è perchè questo piacere, d'accordo colla ragione, è fondato sull'istinto che ci ha fatto ricercare in ogni costruzione, e prima d'ogni altra qualità, quella della solidità, di cui la forma *piramidale* è la espressione più chiara. A questa considerazione si può aggiugnere, che la disposizione piramidale ha la proprietà di far comparire alte e grandiose le masse variate de' monumenti, cui si danno questa configurazione. Ora egli è certo che la impressione della grandezza è una di quelle che l'animo nostro ama di ricevere dalle opere dell'architettura. Non v'ha alcuno, il quale, considerando da qualche punto lontano lo spettacolo di una grande città, non riceva una lusinghiera sensazione da tutte quelle altezze di edificj, che sembrano sollevare sino alle nubi l'orgoglio delle opere umane.

PIRAMIDE — (Pyramide) — Questo vocabolo nel linguaggio comune, ha due significati, ma l'uno proviene certamente dall'altro. Quello che esprime, in geometria, un corpo solido o una figura triangolare, è stato tolto senza dubbio dalla forma de'monumenti, a cui i Greci diedero il nome di *piramide*.

Sotto il solo rapporto architettonico ci faremo a considerare nel presente articolo questa sorta di monumenti.

Non ci occuperemo gran fatto della sua etimologia, intorno alla quale i dotti non vanno punto d'accordo. Alcuni ne hanno cercata la radice nella lingua copta, avanzo della lingua egizia; altri credono di averla rinvenuta nell'arabo. Ma perchè mai la voce greca *pyra*, formata da *pyr* (fuoco o fiamma) non avrebbe essa, come l'abbiamo detto nell'articolo precedente (V. Pira), indotto i Greci ad indicare le immense moli di costruzione che terminano a punta presso gli Egizj, con un nome simile a quello che davasi ai roghi, che una doppia analogia di forma e di uso ravvicinava alla *piramide?*

SEZIONE PRIMA

Dell' origine ed uso delle Piramidi.

Crediamo bene di riunire in un solo punto di critica queste due nozioni, perchè l'origine delle *piramidi* nell'Egitto è necessariamente connessa all'uso che se ne fece. Tuttavolta quest'uso deve essere provato prima di dimostrarne l'origine. Non è già che in questo caso l'origine non debba essere un valido argomento in favore dell'uso stesso, ma sgraziatamente la causa originaria di queste costruzioni non potrebb'essere dimostrata, perchè ravvolta fra le tenebre delle società primitive, e per conseguenza antistoriche, non si può risalire che per via d'induzione e di confronto cogli altri principj della umane invenzioni.

L'opinione generalmente adottata dai tempi antichi sino ai nostri giorni, sull'uso delle *piramidi* in Egitto, si è che queste servissero di tombe. Ma una delle debolezze dello spirito umano è di sprezzare ogni opinione ed anche ogni verità, allorchè sia divenuta volgare. A malgrado delle testimonianze de'più antichi scrittori greci e latini ben più vicini di noi alla sorgente della tradizione in questa materia, si è immaginato di attribuire a questi monumenti ogni sorta di usi immaginarj.

Per allegarne alcuni, l'autore dell'*Etymologicum magnum*, derivando la parola *piramide*, dalla greca *pyros*, frumento, ha preteso che fossero così denominate per avere servito di granaj da biada. Egli certo ignorava che questi monumenti non sono vuoti nell'interno.

Altri dotti, posteriormente, non potendo persuadersi che gli Egizj avessero innalzato moli così prodigiose, con tanta pena e dispendio, colla sola vista

di conservare una mummia, e considerando che le *piramidi* sono perfettamente orientate in guisa che i quattro lati corrispondono ai quattro punti cardinali, hanno esternato su questo argomento due opinioni, l'una che fossero monumenti astronomici che servissero di gnomoni, di meridiane, e di osservatorj; l'altra che fossero monumenti allegorici consacrati al sole.

La prima di queste opinioni si confuta da sè stessa per la improprietà fisica dell'edificio all'uso supposto. Rispetto all'altra, essa non è che una ipotesi gratuita ed immaginaria, che, come tale, non è suscettibile nè di essere provata, nè combattuta.

La vera causa (come abbiamo già detto) di queste conghietture più o meno scientifiche sta in quella inclinazione che trascina, bene spesso i dotti al pari degl'ignoranti, a voler giudicare delle idee e delle opinioni passate colla norma de' costumi, delle idee e delle opinioni del loro secolo. Tutto, e negli usi conosciuti dell'Egitto, e nelle testimonianze, tuttora sussistenti in grandissimo numero, de'suoi monumenti, e ne' racconti degli scrittori che avevano attinto le loro notizie dal paese medesimo; tutto, dicemmo, concorda a provare che una credenza religiosa avendo stabilito il dogma della risurrezione de'corpi, avea fatto un dovere più o meno imperioso di procurarne la conservazione. Questa cura del sepolcro era divenuta generale, e in diverso grado comune a tutti. Le innumerevoli casse di mummie che sonosi in ogni tempo scoperte, e che giornalmente si vanno scoprendo ammucchiate negli immensi ipogei, e che da varj indizj si riconosce essere state di persone private; la spesa di questa sorta di feretro dipinto, scolpito o inverniciato, quand'erano di legno; il numero immenso di quelli di pietra e di marmo che si vanno scoprendo; la prodigiosa conservazione de'corpi e le precauzioni usate per impedire la violazione delle sepolture: tutto dimostra l'universalità della credenza che abbiamo accennata.

Se questo è, a noi pare che non abbiasi a cercare altronde il grave dispendio delle sepolture de're in forma di *piramidi*. La grande sproporzione che vi ha in ogni paese fra i palazzi de' principi, e le case de'particolari, basta per ispiegarci la stessa disugualglianza di spesa e di dimensione ne' monumenti funebri dell'antico Egitto. A farla meglio comprendere, citeremo il seguente passo di Diodoro Siculo, il quale spiega la ragione per cui i re egiziani avevano speso nelle loro tombe somme ingenti, che in altri paesi i principi impiegano nella costruzione de' loro palazzi.

« Essi non pensavano (dice lo Storico) che la fragilità del corpo durante la vita meritasse solide abitazioni. Per ciò non riguardavano il palazzo del re se non come un albergo che apparteneva successivamente a tutti, e dove ciascuno non faceva dimora che per un istante. Ma le tombe venivano da essi riguardate come vera e particolare loro abitazione, come loro domicilio fisso e perpetuo; e quindi non risparmiavano spesa per rendere indestruttibile questi monumenti destinati ad essere i depositarj eterni del loro corpo e della loro memoria ».

Le cure che si prendevano gli autori di questi sepolcri per fare che non si rinvenissero i loro corpi non si possono ben comprendere se non osservando come l'arte impiegava secreti e praticava andirivieni per nascondere l'accesso tanto agli ipogei di Tebe, quanto nelle moli piramidali di Memfi. Ignoravasi, dice lo storico da noi citato, in quale stanza del sepolcro riposava il re Osimandua: l'inscrizione ivi posta diceva: *Se qualcuno vuol sapere dove io riposo, conviene che distrugga qualcuna di queste opere.*

Da ciò alcuni critici hanno voluto inferire che le *piramidi* non fossero che immensi *cenotafj* destinati ad ingannare chiunque tentasse di violare que'sepolcri per rinvenire il luogo ov'era deposto il cadavere.

Ma se ciò fosse, si vede che nel loro uso vi sarebbe tuttavia l'applicazione morale della cosa che si vuol mettere in dubbio. Questi monumenti formerebbero con tutta certezza la prova di una opinione religiosa secondata, diciamolo pure, dalla vanità umana, possente impulso e principio attivo ad un tempo e fecondo di opere artistiche e d'intraprese architettoniche.

Perchè d'altronde voler niegare alle *piramidi* d'Egitto l'uso di servir di sepolcro, quando siamo costretti a riconoscere nelle altre parti del mondo lo stesso uso in moltissimi monumenti che, inferiori senza dubbio per mole e dimensione, prevalgono però di molto dal lato della spesa e del lavoro, vogliamo dire i magnifici mausolei della Grecia asiatica e di Roma? Nell'Egitto la *piramide* non richiede che pietre semplicemente squadrate ed unite insieme senza forma alcuna nè dettaglio d'architettura o di ornato. Facciasi ora il calcolo della spesa per la costruzione interna e per l'ornato esterno della tomba dell'imperatore Adriano, per esempio, e di qualche altro imperatore; si computi la quantità delle colonne di marmo, i loro capitelli corintj, la ricca trabeazione, le statue d'ogni genere che la coronano, gli ornati, i bassirilievi che vi si trovano sparsi, ecc.; si confronti la spesa di tutti questi lavori con quella di una grande *piramide*, e si troverà son certo, in quest'ultima un gran risparmio di tempo e di manifattura.

Perchè dunque un re d'Egitto non avrà egli potuto innalzare per sua tomba un monumento quattro o cinque volte più grande di quello che vedesi tuttora in Roma, costruito per propria sepoltura da un semplice epulone, Cajo Cestio, il quale consiste in una *piramide* di 114 piedi di altezza, tutto rivestito di marmo bianco? In somma dev'egli parere maraviglioso, che in un paese ove tutto prova che si impiegava nella conservazione de' morti la maggior diligenza ed i mezzi più efficaci che non altrove, i principi abbiano adottato, per eternare la durata del loro riposo dopo morte, la forma dell'edificio, che fra tutte quelle dell'arte di edificare, ci è pervenuta più

integra, ed in que'tempi più conveniente al fine, cui era destinata?

La posizione sola delle *piramidi* di Menfi, situate sulla riva sinistra del Nilo, indica che fecero parte di quel vasto aggregato di sepolture che si riguarda come il vero cimitero di Menfi, e forse di tutto il nomo o provincia. D'altronde la situazione di queste *piramidi*, in una quantità grandissima sopra uno spazio di circa tre leghe, non permette di attribuir loro alcuno di quegli usi scientifici che hanno immaginato certi scrittori; esse occupano una gran parte della catena libica, e i soli rialti di terra bastano o per ispiegarci una parte della loro costruzione, come diremo in appresso, o per rilevarci il principio materiale della loro origine.

Provato una volta l' uso delle *piramidi* con tutte le testimonianze che possono e devono renderlo indubitato, potremo sull'origine loro abbandonarci con maggiore fidanza a conghietture, che alcuni fatti, e più d'una prova ricavata dalla stessa loro costruzione, rendono probabilissime.

Quando nel ricercare l'origine di un monumento artistico, si può risalire ad una causa semplice, elementare e incontrastabile, la critica ragionevole non deve ricercare più oltre. Quantunque siavi senza dubbio una grande distanza da una *piramide* di 400 piedi di altezza al rialto che produce, alla superficie del suolo, la terra alzata di sopra ad un corpo sepolto, siamo tuttavia condotti di grado in grado a scorgere in esso il primo tipo di tutti i monumenti funebri, e particolarmente delle *piramidi*.

Tuttavia la diversità somma che passa fra questi due punti, per così dire estremi, non fu superata senza molte opere intermedie. Convien riguardare come tali que'rialzi fattizj di terra, che si accumularono sul luogo della tumulazione, per far durare più lungamente la ricordanza del luogo dove era stato deposto il morto. Ben tosto la natura fornì da sè stessa in questo genere, de' monumenti costrutti e più durevoli; intendiamo parlare di quei monticelli che trovansi sparsi in un gran numero di paesi: bastò scavare nel loro interno un condotto ed uno spazio proprio per contenere il cadavere, ed ecco i *tumuli* di cui si trovano spessissimo menzione nell'antichità, e le cui traccie colpiscono tuttora in molti luoghi gli occhi dell'osservatore.

Percorrendo le spiaggie del Mediterraneo, e particolarmente le famose contrade dell'Affrica e dell'Asia coperte un tempo di floride città, è facile l'osservare come fu quivi comune il seppellire i morti sotto cumuli di terra. Nè saprebbesi dire il perchè vi si trovino delle tombe consistenti in una stanza sepolcrale, coperta di terra in forma conica. Vi si collocava sopra una colonna od altro segno d'onore: il resto era coperto da piote. È da credere, osservando la quantità di questa sorta di tombe, che tale fosse l'uso presso i popoli che abitavano quelle coste. Ora come non vedere in quest' uso il prototipo de' monti di pietre che gli Egizj innalzarono in forma di *piramide?*

Quando si esamina l'estremità della catena libica alla sinistra del Nilo, e ad una breve distanza dal mare, scorgesi che il terreno è occupato da *piramidi* di varie grandezze; ma vi si scorgono del pari moltissimi monticelli sotto i quali vi erano senza dubbio delle sepolture. Nè può dubitarsi che quivi non fosse, come abbiamo già detto, la Necropoli, o la Città dei morti di Menfi. Molti monumenti e in parte distrutti, o fors'anche rimasti incompiuti, dimostrano quale si fu l' origine della loro struttura. I *tumuli* di Menfi non in altro differiscono da quelli dell'Asia che nell'esser questi di terra, e quelli composti di sabbia e di avanzi di pietra forniti dalla catena della montagna della Libia.

Ora nulla di più semplice ed agevole il seguire nei suoi progressi l'andamento dell'arte nella costruzione delle *piramidi*. Le prominenze naturali, convertite o ampliate con monticelli fittizj o artificiali, vennero da principio coperte grossolanamente da pietre staccate dalle montagne per renderle più durevoli. Ed è molto verisimile che dopo intorno a questi ammassi di pietrame siensi innalzati de' nuovi con pietre poste gradatamente in rientranza le une al di sopra delle altre, sino alla sommità del *tumulus*, e formanti se così può dirsi, una pianta quadrilatera, una vera *piramide* quadrata.

Non devesi dimenticare che l' arte di edificare in Egitto, come abbiamo dimostrato altrove (V. Egiziana architettura) dovette nascere, come nacque di fatto, dal lavoro della pietra, tanto la natura fu in quella regione prodiga di tale materie a preferenza del legno, il cui uso, ritenuta la sua rarità in quel paese, non potè mai entrare nelle sue prime costruzioni. Ammettendo pertanto l'uso della pietra sino da'primi saggi dell' arte di fabbricare nell' Egitto, non siamo lontani dal credere che un impiego qualunque di questi saggi in materia solida può benissimo essere stato applicato alla massa od almeno ai rivestimenti delle tombe più antiche. Sarebbe allora verisimile che prima della erezione delle grandi *piramidi* del basso Egitto, e prima che i re avessero fissate la loro residenza in Menfi, esistessero già ne' dintorni di questa città dei *tumuli* a guisa di *piramidi*, tipi e modelli di quelli che la reale magnificenza doveva in modo prodigioso sorpassare, in mole, in spesa ed in fasto. Per ciò le sepolture reali degli ipogei di Tebe avevano superato, dal lato della spesa e della grandezza, i sotterranei destinati alle sepolture comuni che si veggono nella Tebaide.

SEZIONE II.

Delle Piramidi del Basso Egitto o di Menfi.

Ci serviamo di questa denominazione per indicare, come volgarmente si fa, le *piramidi d'Egitto*, sebbene non se ne trovino nell' alto Egitto, giacchè quella

scoperta, non è molto, vicino a Meroe, appartiene alla Etiopia. Indicheremo altresì sotto questo nome generico tutte quelle che i moderni viaggiatori distinguono coi nomi di *piramidi* di Ghizè, d'Abukir, di Saccara, e d'Achour. Tutti questi monumenti sembrano avere formato, come si è detto, per una estensione di tre leghe, la necropoli o la città de' morti di Memfi.

La natura del presente articolo non ci consente il dare notizie descrittive sulle cinquanta *piramidi* più o men conservate che si contano ancora nel basso Egitto, nè di investigare l'epoca della loro costruzione. L'incertezza che regna presso gli scultori stessi dell'antichità è una prova, secondo noi, dell'antichità di siffatti monumenti. Qualunque sia l'epoca della loro costruzione, è certo che non rimane alcun avanzo di monumenti più antichi. Non trovandosi in Omero la parola *piramide*, alcuni hanno voluto inferire che tali monumenti non esistessero al suo tempo. Nulla per altro è da conchiudersi da un fatto puramente negativo. È da notarsi inoltre che ai tempi di Omero non eravi molta comunicazione fra la Grecia e l'Egitto; e questa facevasi col mezzo dei Fenicj. Il secolo d'Omero non era quello in cui la curiosità de' Greci, inorgoglita dai progressi del commercio e d'un incivilimento reciproco fra i popoli, dovesse recare alla storia i materiali per la sua compilazione.

Non si trova più in oggi il numero totale delle *piramidi* di cui hanno fatta menzione gli antichi autori greci. Quelle, per esempio, che secondo Erodoto, sorgevano sul lago Meri, non esistono più. Non vi sono più traccie di quelle che Erodoto, Diodoro di Sicilia, Plinio ed altri, dicono avere appartenuto al labirinto, opera famosa, di cui non rimane che il nome. Dall'altra parte, i viaggiatori moderni hanno veduto e descritto i vestigi di una quantità di *piramidi* che non sono state nemmeno indicate dagli antichi.

Pare che la maggior parte di questi monumenti sieno stati innalzati in un certo periodo di tempo: certo è che tutti i re, ai quali ne venne attribuita la costruzione, hanno regnato successivamente l'uno dopo l'altro, in un intervallo di centocinquanta a duecento anni. Ma non saprebbesi determinare con esattezza da qual re ed in qual epoca sia stata costrutta ogni *piramide*, mentre gli stessi antichi scrittori discordano fra loro su questo punto. È impossibile pertanto lo stabilire ciò che si vorrebbe provare e studiare, cioè l'andamento ed il progresso dell'arte di edificare, come pure i gradi dell'industria e quelli dell'ambizione de' principi che la misero in azione.

In mancanza di queste notizie, siamo costretti a citare soltanto quelle *piramidi* che prevalgono alle altre per la grandezza lineare e la ricchezza de' materiali; porremo quindi, per prime, le tre *piramidi* di Ghizè, che portano il nome dei re Ceope, Ceffren e Miccrino.

La più grande e più rinomata, quella di Ceope, fu innalzata sul piano d'una roccia, a cui Erodoto ha dato 100 piedi di altezza. Non potevasi, a detta d'un viaggiatore moderno, scegliere un sito più opportuno per un monumento di tale natura. La montagna libica più alta ha una lega di distanza al nord; si abbassa quivi tutto ad un tratto; il piano della rocca si avanza a guisa di un istmo verso la pianura, e procura alla *piramide* un'elevazione che ingrandisce di molto l'idea che da lungi si forma della sua altezza.

Secondo recenti viaggiatori scorgesi nel sito dove le sporgenze della montagna sono più rilevanti, delle grandi cave di pietre tagliate verticalmente, e dalle quali sonosi evidentemente estratte le pietre che hanno servito alla costruzione di tutte le piramidi di Ghizè. La pietra bianca e friabile di queste cave è simile affatto a quella della piramide di Ceope. Erodoto, col dire che la pietra di questa *piramide* era stata trasportata dalle frontiere dell'Arabia, non s'è inteso probabilmente di parlare se non di quella del suo rivestimento, la quale era difatti una specie di marmo bianco maschio che trovasi nelle cave limitrofe dell'Arabia.

Sonosi date differenti misure della larghezza della base di questa *piramide*, della sua altezza reale, o dei rapporti della base coll'elevazione totale. Le ultime investigazioni hanno tolte tutte le incertezze su questo particolare: era necessario prima di tutto, di sgomberare la parte inferiore di questa base dagli ammassi di sabbia e di macerie, che avevano intorno ad essa innalzato di alcuni piedi il terreno. Questa operazione ha fatto scoprire tre corsie della *piramide* già sepolte, sotto le quali si è rinvenuta la roccia che in questo luogo era nascosta dai ruderi. Presa pertanto la misura d'angolo in angolo si è trovato che la sua base aveva 728 piedi di larghezza. Per avere l'altezza perpendicolare di tutta la *piramide*, il generale Grobert, da cui togliamo questi particolari, ebbe riarso al mezzo più penoso, se vogliamo, ma nel tempo stesso più semplice e sicuro. Egli misurò l'altezza parziale di ciascuna corsia o di ciascuno dei gradi per mezzo de' quali si può andare alla sommità: ne formò una tavola, il cui dettaglio ha inoltre il vantaggio di far conoscere le varietà d'altezza delle pietre di ciascuna corsia. La somma totale di tutte queste misure ha dato per altezza della *piramide*, nello stato in cui attualmente si trova, 447 piedi. Tuttavia giova il far osservare che la sommità, dietro quanto fu rimarcato sul deterioramento progressivo che ha provato, dovendo di continuo soffrire una diminuzione, devesi aggiugnere un piccolo supplemento di corsie, il quale porterebbe l'elevazione totale a 450 piedi per lo meno.

Noi dovremo ancora far parola di questa *piramide*, de' suoi materiali, della sua costruzione e del rivestimento di cui è stata spogliata.

La *piramide* di Ceffren, che è la più alta dopo quella di Ceope, ha la cima tuttora guernita del suo rivestimento, che è sparito in ogni altra parte. Le pietre di cui essa è costruita sono enormi: ve ne sono

di quelle che hanno 20 piedi di lunghezza. La parte inferiore sino alla prima corsia, al dire di Erodoto, era di pietra d'Etiopia (cioè di granito). Pare che verso la base si fossero praticate alcune corsie quadrate a guisa di zoccolo. La conservazione della parte del rivestimento che si vede alla cima, mostra che, ad eccezione dei gradini dello zoccolo, tutto era liscio, ed era stato coperto d'intonaco sul quale poi furono applicate le lastre di marmo. Si veggono tuttora gli avanzi di questo intonaco formato di gesso, d'un po' di sabbia, e di qualche minuto ciottolo, il quale si è conservato molto bianco: lo si scorge da lungi, e quando il sole lo illumina, esso riflette alquanto la luce. Questa illusione ha fatto dire ad alcuni scrittori che la cima di questa *piramide* era di un granito finissimo. Certo è che la pietra, ond'è costrutta la *piramide* di *Ceffren*, è eguale a quella del nucleo delle altre *piramidi* di Ghizè. La *piramide di Ceffren* ha 605 piedi di larghezza alla sua base, e la sua altezza è di 398 piedi.

La terza *piramide*, detta di *Micerino*, ha 280 piedi di base apparente e 162 di elevazione: non pare che sia di molto interrata. Questa misura non si scosta da quella dei tre *pletri* che le venne assegnato da Erodoto; e differisce di poco dalla misura di Pococke: il suo rivestimento fu levato via in tempi a noi vicini. Trovansi ancora dispersi e ammucchiati presso alla base molti bei pezzi di granito d'Elefantina, e ne' dintorni della *piramide* altri frammenti, molto più rari, di marmo nero.

Tutti gli autori attestano che questo monumento innalzato da un re che, durante il suo regno, cercò con la giustizia e la moderazione di far dimenticare la tirannia de' suoi predecessori, aveva minori dimensioni, ma era assai stimabile per la bellezza delle pietre d'Etiopia che ne formavano il rivestimento. Plinio ne scrisse: *Tertia minor praedictis, sed multo spectatior aethiopicis lapidibus assurgit.*

Non è nostra intenzione di dare l'enumerazione ed i particolari delle altre *piramidi* del Basso Egitto; la qual cosa formerebbe l'argomento di un'opera estesa. Basterà per le nozioni annunciate nel titolo di questo paragrafo il dire che avvenne delle *piramidi* quello stesso che suole avvenire di tutte le altre sorta di edificj. Se la loro forma seguì costantemente il tipo imposto dall'uso, d'accordo col principio della solidità, riscontransi però molte varietà nella loro costruzione e nelle loro misure; nè sempre venne adoperata la pietra. Erodoto parla di una *piramide* costrutta da Asichide, successore di Micerino. Questo principe, dice egli, volendo sorpassare tutti i re che lo avevano preceduto, lasciò per monumento una *piramide* in cotto, con questa iscrizione sopra una pietra: *Non temo di paragonarmi colle piramidi di pietra. Io sono tanto al di sopra di quelle, quanto Giove è al disopra degli altri Dei; perocchè io sono stata costrutta con mattoni fatti col limo cavato dal fondo del lago* (Meri).

Alcuni hanno opinato che la grandiosa *piramide* di Saccara, la quale è costruita con grandi mattoni, sia quella stessa di Aschide: quello che possiam dire di certo, come lo provano alcuni di questi monumenti tuttora sussistenti, si è che furono costruite *piramidi*, o almeno le superficie esterne, con parecchie corsie di mattoni crudi.

Sarebbe curioso il poter avverare se, nella costruzione indispensabilmente piramidale delle loro tombe, gli Egizj potevano ammettere certe varietà che lo stato più o meno deteriorato di questi monumenti non permette di verificare. La cosa è però molto dubbia tanto era generalmente invalso in questo paese il principio della uniformità. E appunto su questo particolare varj antichi viaggiatori sonosi ingannati chiamando *piramidi a gradi* od *a piani* una quantità di questi monumenti, la cui linea d'angolo è interrotta da risalti, in guisa che la massa totale si compone presentemente di parti in rientranza le une al di sopra delle altre. Pococke ha contato cinque rientranze o piani in una di queste tombe, senza comprendervi il basamento: questi piani hanno, secondo lui, 22 piedi ciascheduno di altezza perpendicolare.

Che si ha dunque da inferire da questa particolarità? Sarebb'ella l'effetto di un deterioramento operato dal tempo, o da qualche determinata demolizione? o dobbiamo ravvisarvi uno spediente di far servire questa sorta di piani da bertesca o ponte naturale, da essere poi levato, riempiuti che sieno questi intervalli, procedendo al compimento dall'alto al basso? Quest'ultima conghiettura è divenuta certezza, come vedremo, grazie ai viaggiatori che hanno potuto sopra luogo raccogliere certe notizie, che non si possono procurare altrove, ed alle quali non saprebbesi oppor nulla in contrario.

SEZIONE III.

Della costruzione delle Piramidi.

Lasciando da parte quello che abbiamo detto su questo oggetto nell'articolo dell'*Architettura egiziana*, daremo alcune generali nozioni, tendenti a far conoscere i mezzi posti in opera dagli Egizj in codeste costruzioni, la conoscenza de' quali scemerà in parte la maraviglia che suol destare nell'animo dell'osservatore l'aspetto di queste moli grandiose.

E da prima sembra bastantemente provato, come abbiamo fatto vedere, che devonsi diffalcare tre cose molto importanti nella quantità e mano d'opera dei materiali di costruzione, di cui questi monumenti sono composti.

Il primo diffalco da farsi è quello della fondazione di una *piramide*, la quale può riguardarsi come opera della sola natura. È noto che tutti i grandi edificj esigono per la loro solidità grandissimi lavori, e una spesa considerevole pei materiali che vanno

posti sotto terra, e che costituiscono le *fondamenta*. Le grandi *piramidi* di Ghizè non ebbero d'uopo di questa spesa: innalzate sopra una platea della medesima pietra che servì alla loro costruzione, ebbero con ciò un fondamento inconcusso senza cagionare alcuna fatica o spesa; la qual cosa, ha contribuito, più di quello che non si crede, alla loro conservazione. Tutti i viaggiatori confessano che il basamento fu appianato dall'arte.

Secondariamente, quello che abbiamo detto dei *tumuli* o monticelli di terra scavati per deporvi i cadaveri, dovette anticipatamente porre la teoria storica delle *piramidi* nel caso di far vedere, ch'esse potevano essere più o meno, in realtà, altrettante montagne coperte da un rivestmento. Certo è che, considerata in questo modo, la *piramide* perde molto di quel maraviglioso che desta l'idea della spesa e della difficoltà. Tuttavolta sarebbe stata una stoltezza il fare con ingenti spese una massa enorme di costruzione non veduta dallo spettatore, la quale poi non avrebbe prodotto che un nucleo di minore solidità. A noi par dunque certo ed avverato che la prima cura de' costruttori fu di procurarsi questo nucleo naturale, di praticarvi i condotti, i pozzi, le gallerie, le stanze a cui dovevano far capo, e le cui uscite od entrate dovevano sparire coi successivi rivestimenti dell'intera massa. Ecco pertanto due risparmj, di materiale e di mano d'opera, quello delle fondamenta e l'altro del nucleo.

In terzo luogo, il guasto di parecchi di questi monumenti ha fatto rilevare un altro mezzo economico di costruzione. Si è osservato che le *piramidi* di Ghizè furono costruite vicino alle cave o montagne da cui furono tratte le pietre impiegate nella loro erezione. Il taglio di queste pietre trasportate nel cantiere pel loro apparecchio, dovette procurare una quantità immensa di scaglie. E queste unite alla malta servirono alla formazione del secondo nucleo, o, per per meglio dire, inviluppo del primo nucleo di sopra accennato. Questo mezzo di costruzione, molto economico, offerse nel tempo stesso al costruttore una grande facilità per regolare definitivamente la forma della massa generale; e si potè quindi procedere a stabilire nella pendenza delle quattro facce una precisione geometrica; e dare a questa massa di pietra tutto lo spessore che si reputò necessario. Ora tutto questo non è, come ci faremo a dimostrare, che una semplice operazione da muratore, che non richiese nè una difficile mano d'opera, nè armatura di ponti, nè spesa di materiali. Tempo e lavoro, ecco tutto quello che occorse.

Alcune *piramidi* di Saccara hanno fatto rilevare l'espediente semplicissimo, mediante il quale si potè, senz'altro ponte che quello della massa stessa, farla salire al più alto grado di altezza e di spessore che si volle.

Le *piramidi*, di cui parliamo, sono in fatti, o sembrano almeno, composte di piani; e parecchi viaggiatori le hanno credute conformate così per dover rimanere in tale stato. Pococke le ha chiamate *piramidi a gradini*. Però recenti viaggiatori hanno resa una ragione più plausibile di cotale conformazione, secondo loro, accidentale, e questa ci fa conoscere il vero processo adoperato dai costruttori.

Quando il primo nucleo, già indicato di sopra, formato da un monticello reale od artificiale, era terminato, lo si inviluppava d'una muratura di rottami. E ciò si faceva collo stabilire, cominciando al basso, e secondo uno spessore determinato, certi terrapieni, in senso spirale e formanti, ora da un lato, ora dall'altro, dei terrazzi che facevano le veci di ponti, e servivano agli operaj per andare e venire in direzioni diverse. Ripetendo, o, per meglio dire, continuando ad alzare questi terrazzi; diminuendo di spessore, secondo l'inclinazione degli angoli, la costruzione, senza impaccio e difficoltà, andava progredendo sino alla sommità.

Pervenuta a questo punto la costruzione, ognuno vede quanto fosse agevole, con una operazione inversa, il riempire, colla stessa muratura di rottami gl'intervalli da un terrazzo all'altro, partendo dall'angolo del terrazzo superiore sino all'angolo di quello di sotto.

Procedendo così dall'alto al basso la *piramide* veniva ad essere regolarmente conformata a scarpa nelle quattro faccie, senza bisogno di fare il minimo ponte. Ora, come ben si vede, rimangono spiegate le *piramidi* di Saccara, le quali presentano di questi piani o terrazzi in rientranza gli uni sopra gli altri.

Eccoci arrivati al punto in cui doveva cominciare l'operazione dell'involucro con pietre da taglio, per nascondere la muratura di rottami. Noi parliamo, in modo speciale, delle piramidi di Ghizè. In fatti, ben lontani dal considerarle come masse formate d'una sola materia, dobbiamo riguardarle, per così dire, come que'frutti che la natura ha rivestito di più sorta d'involucri o gusci. Ora che ne abbiamo distinti due, passiamo al terzo.

Componevasi questo di corsie di pietre da taglio, in vero poco dure, a detta dei viaggiatori; ma di molta consistenza per sostenere dei massi di qualunque estensione. Non sappiamo sino a quale profondità della massa totale si estendesse questo involucro di grandi pietre. Le indicazioni però, delle quali faremo cenno in appresso, fanno credere che questa superficie di pietre si componesse di un solo strato in ciascun piano. Sappiamo, dalla narrazione di Erodoto, e dal fatto ch'egli riporta circa il mezzo di far salire le pietre sino alla cima della grande piramide, che queste corsie formavano dei gradini in rientranza l'uno sull'altro. Così, come abbiamo veduto di sopra, salendo tutti questi gradini si è potuto, misurata l'altezza di ciascuno di essi; conoscere con tutta precisione quella della massa totale in linea perpendicolare.

Il numero delle corsie esistenti al tempo della spe-

dizione de' Francesi nell'Egitto era di duecentocinque. È probabile che ne mancassero almeno due in alto. Sopra queste duecentocinque corsie, se ne trovarono novanta la cui altezza varia da 1 piede 11 pollici sino ad un piede ed 8 pollici: la maggior parte è di 1 piede e 10 pollici. Si contano cento una corsia la cui altezza varia da 2 piedi 11 pollici sino a due piedi; tredici, da 3 piedi 10 pollici sino a 3 piedi; in fine due sole corsie, l'una di 4 piedi di altezza, l'altra di quattro e 6 pollici.

Giusta il quadro aritmetico di tutte queste corsie, pare che non vi fosse un ordine determinato nell'uso di queste differenti misure di pietre. Si osserva solamente che le sei ultime corsie da basso sono composte di pietre, la cui altezza varia da 3 piedi 10 pollici 6 linee sino a 3 piedi. Del resto sembra che al caso solo debbasi attribuire questa differenza di corsie.

Erodoto ebbe già a notare che la costruzione della grande *piramide* era stata eseguita in corsie di pietre disposte a gradini, che poi servirono, come abbiamo veduto, di scala ai curiosi per salire alla cima; ma che in origine, secondo l'intenzione dei costruttori, presentarono un mezzo naturalissimo per far salire in alto le pietre. « Questa piramide fu fabbricata in forma di gradini, li quali alcuni chiamano scale e altre mensole, e dopo che aveano fatto il primo gradino, innalzavano l'alta pietra con macchine fatte di legni brevi, levandole dal suolo sul primo ordine de' gradini. Dopo che qui erano le pietre salite, si ponevano sopra altra macchina, che stava nell'ordine primo. Da questo poi in un altro ordine si tiravano pure sopra di un' altra; posciachè quanti erano gli ordini de'gradini, altrettante erano le macchine, ovvero sia (per l'uno e l'altro come si suol dire) la stessa macchina, la quale siccome era facile a portarsi, la trasportavano a ciascun ordine quando ne aveano il sasso liberato. Di questa parte adunque diciamo quanto se ne dice, e dell'altra ancora similmente, cioè che furono fatte in prima le parti altissime, di poi le seguenti, e finalmente quelle che sono al suolo unite, e le sotterranee ». (lib. II, c. 125).

È facile il formarsi un' idea chiara di questo processo di costruzione. Senza dubbio, moltiplicando infinitamente le file delle corsie nello spessore della *piramide*, vi ha luogo a maravigliare della grandezza e della lunghezza del lavoro. Ma qualora si ammetta che non eravi al di sopra della muratura di rottami che una sola ed unica corsia di pietre da taglio, e dappoichè si vede che ciascuna di queste corsie era formata di pietre, la cui altezza media era da 2 piedi a 2 piedi e mezzo semplicemente squadrate, e di diversa lunghezza, ben si comprende che tutto questo lavoro senz' arte, senza varietà e senza dettagli potevasi valutare per una semplice bordatura. Per conoscere la spesa non trattavasi che di calcolare il prezzo della giornata degli operaj; e chi sa pure se erano operaj pagati.

Abbiamo applicato alla costruzione stessa delle corsie a gradini il processo usato nell'innalzamento delle pietre, che il testo di Erodoto non applica, nel fatto, che alle pietre dell'ultimo rivestimento, di cui ci resta a parlare. Vuolsi osservare che, secondo le sue espressioni, erasi cominciato a collocarle dalla sommità, lo che non poteva aver luogo che per l'ultimo rivestimento. Le corsie a gradini non poterono essere stabilite, per lo contrario, che procedendo dal basso all'alto, e le stesse macchine furono necessarie alla erezione di questi gradini.

La *piramide* aveva adunque per compimento un'ultima corsia, che ne diveniva il rivestimento. Questo formava poi quattro superficie unite, e tutte a scarpa, liscie e sdrucciolevoli. Così fu veduta da Erodoto, come rilevasi dalle ultime parole del brano da noi citato, dalle quali risulta che il rivestimento toglieva la forma dei gradini, poichè dovevasi cominciare dall'alto. Plinio lo dà egualmente ad intendere quando dice che a' suoi giorni vi erano persone molto destre per salire sino alla sommità della grande *piramide*; la qual cosa non avrebbe presentato nulla di straordinario se il rivestimento non fosse stato interamente liscio; nè era per altro impossibile, ritenuta la molta inclinazione degli angoli.

Il racconto di Erodoto, degli antichi e moderni viaggiatori, e gli avanzi de' materiali che si raccolgono ancora a piè della grande *piramide*, attestano ch'essa fu rivestita d'una pietra preziosa, che si crede una specie di marmo bianco. Questa materia, rara in Egitto, trovavasi, per quanto pare, in gran copia alle spiagge del mar rosso, e poteva nello spazio di tre giorni essere trasportata in Egitto: era denominata *arabica*, e quantunque meno bianca dei marmi che si scavano al presente, era suscettiva di un bellissimo pulimento e forniva dei massi di grande estensione. Quelli che furono impiegati nel rivestimento della grande *piramide* avevano 30 piedi di lunghezza al dire di Erodoto.

Se ci figuriamo ora la *piramide* fabbricata a gradini di pietra ordinaria prima del rivestimento che doveva dare a quattro facce una superficie tutta liscia, due soli modi vi potevano essere per eseguire quest' ultima superficie: adoperando pietre tagliate in quadro su ciascuna corsia di gradini, o pietre tagliate in forma di prismi per riempire l'angolo rientrante formato dai due gradini. Nella prima ipotesi è evidente che le pietre quadrate poste in tutta l'altezza su ciascun gradino, non avrebbero potuto produrre un gradino di più a sporto in tutta la linea inclinata delle quattro faccie saglienti.

Secondo tale ipotesi non sarebbe stato possibile di ottenere la superficie piana delle quattro faccie saglienti che levando via il materiale eccedente dallo sporto di ogni gradino dopo ch'era stato collocato a sito. Questo avrebbe cagionato una perdita considerevole di tempo e di materia, oltre ad un lavoro difficoltoso da farsi sul posto. Pare adunque che il rivestimento di marmo sia stato formato di pezzi ta-

gliati a triangolo della misura di ciascuno de' diversi gradini, di cui dovevasi riempire l'intervallo d'angolo in angolo; e con ciò ottenevasi risparmio di materiale, di manifattura, di tempo e di spesa. Il passo di Erodoto ci fa sapere, che le macchine, di cui egli parla, servivano appunto all'innalzamento di simili pezzi.

Il risparmio, da noi indicato, fu inoltre necessarissimo per la esecuzione del rivestimento della terza *piramide* di Ghizè, detta di Miccrino, la quale, se meno importante per la sua mole, lo fu però e di molto pel lavoro del suo rivestimento, eseguito in granito.

Non andremo più oltre colle ricerche su la costruzione e manifattura delle *piramidi* del Basso Egitto. Diremo solo poche cose intorno a quelle di Fayum. Sembra che alcune fossero monticelli più o meno artificiali, e il diroccamento dei mattoni crudi fece scoprire il loro nucleo, il quale consisteva generalmente in una muratura di diversi pietrami posti a bagno di malta: alcune catene di pietre servivano di legame a questa murazione. Secondo Pococke vi sono di queste *piramidi* che hanno gli angoli e il mezzo delle loro faccie guernite e rinforzate da simili traverse di pietra, i cui massi sono di una enorme dimensione.

Probabilmente la muratura comune che abbiamo accennata sarà stata ricoperta da un intonaco di stucco; nè su questo punto è da porsi in dubbio la pratica degl'intonachi. Abbiamo veduto che la *piramide* di Ceffren fa vedere alcune traccie d'uno stucco tanto brillante da farlo credere in distanza marmo bianco. La quantità delle *piramidi* recentemente scoperte da Caillaud nel suo viaggio a Meroe, e di cui ci resta a parlare, spargono nuova luce sul genere di costruzione delle *piramidi* del Basso Egitto. Sebbene sieno molto più recenti, e la loro mole inferiore non abbia importata una gran somma, non dimeno tutto quanto vi ha nel paese, ove sono situati e tempj, e statue, e geroglifici, è conforme alle opere della stessa natura che si ammirano nell'Egitto.

SEZIONE IV.

Delle Piramidi di Meroe o d'Assur nell'Etiopia.

Varie ragioni desunte dai costumi, dalla religione, dallo stato politico dell'Egitto, e particolarmente dalla sua posizione geografica, ci spiegano il perchè codesta nazione, ristretta ne' limiti naturali, estese assai meno di quel che si crede le sue relazioni cogli altri popoli. L'avversione che l'Egitto aveva per la navigazione rese inutili per lui i mari che aveva da vicino; anzi furono questi una causa del suo isolamento. Circondato com'era da tutte le parti dal mare, dai monti, dai deserti, e rinchiusa per così dire nella vallata del Nilo, è agevole il comprendere che, o per una o per altra causa, l'influenza di questo popolo non potè avere un'azione immediata che risalendo il Nilo, e penetrando a seconda della sua direzione presso nazioni situate più in alto di lui sulle sponde dello stesso fiume.

Noi supponiamo adunque che gli Egizj non potendo estendere la loro potenza territoriale che risalendo sempre il Nilo, abbiano necessariamente trasportato la loro lingua, il loro culto e la loro scrittura con segni figurativi, che costituiscono le arti loro, principalmente nella Nubia, che era limitrofa, e dove trovansi monumenti pregevoli per la remota loro antichità.

Le nostre cognizioni sui monumenti egizj trovavansi a questo limite, quando il viaggio di Caillaud, il cui punto di partenza fu all'estremità settentrionale della Nubia, ci ha fatto conoscere che le arti dell'Egitto si erano estese nella Etiopia. La scoperta di Meroe e de'suoi monumenti, come varie altre ruine che si trovano risalendo il Nilo, ci mostrano, colla più esatta rassomiglianza di queste opere con quelle dell'Egitto, che vi ebbe, non sappiamo a qual epoca, identità di usi, di credenze, d'opinioni religiose, e che le stesse idee vi erano espresse cogli stessi segni. La stessa pianta e configurazione di tempj; gli stessi alzati, gli stessi frontispizj o *pylones*; lo stesso uso, sulla loro superficie, di caratteri geroglifici; lo stesso genere di disegno, di scultura, di ornato; la stessa forma di statue ecc. L'unica differenza consiste nella dimensione.

L'importanza maggiore di questa scoperta quanto all'oggetto del presente articolo, cioè delle *piramidi*, si è che osservasi una quantità di monumenti di questo genere ne' dintorni di Meroe, ben di poco inferiore a quella dei monumenti del Basso Egitto ne'dintorni di Memfi. In vari luoghi le *piramidi* di Meroe sono innalzate senz'ordine nè simmetria, in gruppi di dodici a quindici. A giudicare dalle indicazioni di tutte quelle che, sebbene pressochè interamente ruinate, presentano ancora le traccie del sito che occupavano, possiamo, senza tema d'ingannarci, computarne più d'un centinajo.

Le *piramidi* dell'isola di Meroe sono piccolissime in confronto di quelle del Basso Egitto. Secondo la scala che ne ha dato il viaggiatore poc'anzi citato, le più grandi non oltrepassavano i 80 piedi di altezza. Vi si notano moltissime varietà, massime nel termine della figura piramidale: alcune formano un angolo molto acuto, e la loro base non ha di larghezza più di due terzi dell'altezza; la sommità di alcune altre termina in una piccola piattaforma più o meno larga. Ve ne sono di quelle in cui si vede un buco praticato evidentemente per contenere il perno o la saldatura di qualche oggetto formante il coronamento della massa totale. La base di altre è terminata da un listello, e posa sopra una specie di zoccolo o plinto.

Una quantità di queste *piramidi* più o men guaste fa vedere ch'esse non sono altro che una murazione composta di pietrami uniti colla malta. In questo massiccio veniva praticata la stanza sepolcrale; e

questo spazio, al quale poteva condurre il tempietto attiguo, di cui faremo parola, un tempo turato, si rivestivano le quattro faccie di pietre tagliate in quadratura, che sembravano aver formato dei gradini. In una di queste *piramidi* si vedono tuttavia che gli spigoli dei gradini sono stati abbattuti per produrre una pendenza liscia.

La maggior parte delle *piramidi* avevano gli spigoli delle loro quattro faccie rinforzati, per tutta l'altezza da una catena di pietre sporgenti o a bugne, che in parecchi sussistendo ancora al presente formano nella loro superficie una vera cornice. Alcune di queste cornici consistono in un toro rotondato.

In generale convien dire, che la costruzione di questi innumerevoli monumenti fosse poco dispendiosa, che non vi avesse nè difficoltà nella esecuzione, nè imbarazzo nella erezione dei ponti, nè abilità nella manifattura, nè rarità ne' materiali. Non pare che la pietra del paese venisse coperta da una materia più preziosa, nè si trovano avanzi d'intonachi, che possano far supporre altri rivestimenti.

Scorgesi per tanto qual differenza passi fra le *piramidi* di Meroe e quelle dell'Egitto, tanto riguardo alla dimensione ed al lavorio, quanto alla spesa. Tuttavia possiamo cavarne le conseguenze più curiose e più adatte a togliere non poche incertezze sull'insieme che potè completare un tempo le *piramidi* di Memfi, e sulla opinione del loro uso, se pur regna tuttora in questa materia qualche discrepanza fra gli eruditi.

1.° Si è potuto notare fra le particolarità delle *piramidi* di Meroe, che tendono a giustificare certi racconti degli storici, quella che riguarda il loro finimento. Abbiamo veduto che la loro sommità poteva comportare o una piattaforma, o qualche oggetto postovi sopra. Questo fatto prova pertanto il modo con cui, secondo la storia, erano terminate le *piramidi* del lago Meri, in cima alle quali sorgevano dei colossi.

2.° Il metodo generale di costruzione impiegato nelle *piramidi* di Meroe ci fa conoscere che tutte consistevano in un semplice massiccio di murazione ordinaria, rivestito d'una superficie di pietra da taglio, vale a dire d'un sol ordine di corsie in profondità. Se, come abbiamo veduto, questo metodo fosse stato del pari appropriato alla costruzione delle *piramidi* di Memfi, noi avremmo avuto ragione, di diminuire di molto quella idea grandiosa che suol farsi del lavoro di esse, e della spesa, che la scienza del calcolo può ridurre al suo giusto valore. Paragonando quindi alla grande *piramide* l'anfiteatro di Vespasiano, non farà meraviglia che il poeta abbia potuto dire:

Barbara Pyramidum sileant spectacula Memphis.

3.° Trovansi in Meroe alcune *piramidi* con un recinto all'intorno che comprende e rinchiude la massa della *piramide* e quella del tempietto o santuario addossato alla sua facciata anteriore. Di fatti, in un grandissimo numero di queste *piramidi* sussistono ancora degli avanzi più o men conservati di *edicole* interamente conformi per pianta, alzato e dettagli d'ornato ai tempi egiziani da noi conosciuti. Questi piccoli edificj sono preceduti da un *pylone*, e vi si ravvisa quella pratica di geroglifici scolpiti a rilievo e rinforzati ad incavo, che appartengono a tutti i monumenti dell'Egitto. Con questi confronti, con qualche avanzo di costruzione che ancor si vede in vicinanza alle *piramidi* di Memfi, non è forse a presumere che vi dovesse essere, come annesso ad ogni *piramide*, un edificio religioso in cui si praticassero certe cerimonie che non potevano aver luogo nelle tombe, l'interno delle quali era impenetrabile ed inaccessibile?

4.° A noi sembra che le *piramidi* di Assur e di Meroe sieno sufficienti e proprie a terminare, come si è detto, tutte le controversie sulla destinazione di siffatti monumenti, dimostrando la inconvenienza e la impossibilità di tutte le ipotesi astronomiche, allegoriche o mistiche, che molti a' dì nostri hanno immaginato per volerne dare la spiegazione.

Che cosa mai si riscontra nell'isola di Meroe? Quello stesso che si vede in Memfi, cioè una grande necropoli, ed un vasto cimitero diviso in parecchi grandi spazj di terreno, e sparso di tombe, nei dintorni della città. Se da una parte una simile destinazione esclude affatto ogni altra spiegazione delle *piramidi*, dall'altra parte si vede, per la quantità di questi monumenti, che s'incalzano per così dire sul campo che occupano, che non potrebbe loro convenire alcun'altra destinazione. Se l'idea di monumento ad onore della divinità non può convenire ad edificj così accumulati fuori delle città, l'idea di monumenti astronomici è ancor più inverisimile. A che avrebbero servito tanti osservatorj, quando uno solo può bastare alle osservazioni? Tutte le altre ipotesi hanno un minor fondamento di questa. Il seguito di quest'articolo e molti altri del presente dizionario ci mostrano che la cura del sepolcro e della conservazione dei corpi fu, per così dire, un istinto di tutti i popoli. Ora questa specie d'istinto essendo stato, in tutta l'antichità, il movente principale delle grandi intraprese dell'arte d'edificare, e delle opere più durevoli, la forma *piramidale*, procurando una maggiore solidità dovette essere più particolarmente, e dalla più remota antichità, preferita nella costruzione delle tombe.

SEZIONE V.

Delle Piramidi fuori dell'Egitto e dell'Etiopia.

§ 1. *Piramidi in Asia.* — Le notizie relative ai monumenti dell'Asia devono, quanto all'architettura, dividersi in due classi: quelli di cui abbiamo cognizioni pei ragguagli de' viaggiatori moderni, e che probabilmente appartengono ai tempi posteriori alla così detta alta antichità; e quelli che gli antichi scrittori ci hanno fatto conoscere pei dettagli che ne hanno conservata la memoria.

Seguendo questa distinzione per riguardo alle nozioni che si possono avere sulle *piramidi* nell'Asia, noi ci fermeremo pochissimo sulle opinioni de' viaggiatori o de' critici che concernono le *piramidi* da loro dette dell'India. Già nell'articolo dell'architettura di questa regione (V. Indiana Architettura) abbiamo bastantemente fatto conoscere quanta sia stata l'esagerazione de' viaggiatori nel voler paragonare, per grandiosità di massa e di costruzione, certe pagodi *piramidali* dell'India colle *piramidi* dell'Egitto. Ripeteremo però che è un confondere la nozione propria de' due oggetti, il voler dare il nome di *piramide* a qualunque edificio che termini a punta (V. la parola Piramidale); trovasi in fatti che due caratteri speciali costituiscono l'idea di *piramide*: l'uno, nell'uso universale della lingua, è di rappresentare una tomba; l'altro di offrire una costruzione massiccia.

Quanto al primo carattere, quello di tomba, nulla dimostra che le pagodi piramidali dell'India, le torri od i minareti della China o di altri paesi, abbiano servito di tomba: tutto ce li fa riguardare come monumenti religiosi, alcuni composti di moltissime sale e gallerie; altri elevantisi ad una grande altezza, in piani a cui si arriva per mezzo di scale interne come ne' campanili delle nostre chiese. In secondo luogo, la costruzione di queste moli non presenta nulla di somigliante a quella delle *piramidi*, nè per l'estensione delle basi, nè pel genere dell'apparecchio, nè pel carattere di solidità massiccia, il cui oggetto principale fu di assicurare alla tomba una più lunga durata.

Ciò premesso noi siamo d'avviso che nessuna comunicazione essendovi fra l'Egitto ed altre regioni da esso così lontane, quella specie di rapporto che vi si riscontra quanto alla figura piramidale fra alcune pagodi e le moli sepolcrali dell'Egitto, debbasi non ad altro attribuirlo che a quell'istinto che scorgesi in tutte le opere dell'uomo. Intendiamo per istinto quel sentimento irrazionale che inspira dovunque il bisogno e che imprime nelle costruzioni di tutti i paesi certe rassomiglianze, quantunque nessuna comunicazione abbia avuto luogo fra i costruttori, nessun ravvicinamento fra i popoli.

Sotto quest' ultimo punto di vista noi non diremo lo stesso di alcuni popoli dell'Asia, presso i quali, secondo le relazioni degli storici, vi ebbero delle vere *piramidi*. Diciamo vere in quanto che le une per la loro forma e dimensione, le altre per la loro destinazione, ci sembrano imitazione di pratiche egiziane. I paesi d'altronde ove questi monumenti sono stati veduti e descritti furono in qualche comunicazione coll'Egitto. Sappiamo anzi che dovette stabilirsi, e molto per tempo, fra le due regioni dei rapporti più o meno diretti, i quali poterono naturalmente produrre una certa comunanza di idee e di usi.

Presso un'antica città della Media, denominata *Larisso*, Xenofonte (*Ritirata dei dieci mila*, lib. III, c. 4) fa menzione d'una *piramide* costruita di pietre fuori delle mura di questa città. Essa aveva un *pletro* di larghezza e 2 di altezza, vale a dire circa 80 piedi alla base, e 160 alla sommità.

Quella che più di tutte si avvicina, almeno sotto uno aspetto generale, alla figura ed all'insieme delle *piramidi* egiziane, è la tomba di Aliate, re di Lidia, di cui Erodoto (lib. I, c. XCIII) ci ha data la descrizione. « È un'opera, egli dice, superiore a tutte quelle che si ammirano altrove, eccettuati però i monumenti degli Egizj e dei Babilonesi. Il suo basamento componesi di grandi pietre, il rimanente consiste in una montagna di terra . . . Questo monumento ha 6 stadj, 2 *pletri* di circuito, e 13 pletri di larghezza » (vale a dire 595 tese 2 piedi 10 pollici di circuito, sopra 204 tese 5 piedi 9 pollici di larghezza). Quindi la larghezza delle due facce laterali doveva essere di 94 tese 3 piedi 8 pollici.

È evidente che questa tomba d'Aliate, come venne descritta, richiama piuttosto l'idea e la forma dei *tumuli* di cui si è fatta parola, i quali furono il tipo delle *piramidi*.

Lo storico Giuseppe Flavio, descrivendo (l. XIII, c. 6) le grandi opere fatte da Erode o durante il suo regno nella Giudea ed in altri paesi, cita come uno de' monumenti più magnifici la tomba che Simone fece innalzare di marmo bianco per la sua famiglia, con porticato, a colonne parimenti di marmo, e di un sol pezzo. Vi si contavano sette *piramidi* di esimio lavoro; erano esse tanto alte, che servivano da lungi alle navi di segnale per dirigersi nel loro cammino: esistevano ancora duecento anni dopo Giuseppe, come ne fa fede Eusebio.

§ II. *Piramidi nella Grecia.* — Non deve recar maraviglia che i Greci abbiano fatto uso delle *piramidi* nella costruzione delle loro tombe. Da una parte, certi regolamenti suntuarj avevano imposto un limite alle spese di sepoltura; dall'altra, trovavansi ne' bei tempi della Grecia pochi privati doviziosi in grado di pagare siffatte costruzioni; ed anche il pubblico erario de' piccoli stati, di cui era composto il paese, non avrebbe avuto modi di sostenere tali spese.

Non troviamo pertanto menzionato nelle descrizioni di Pausania che un solo edificio il quale presenti l'idea d'una *piramide*. Andando da Argo ad Epidauro, dice lo storico viaggiatore, trovasi a diritta della strada un edificio che rassomiglia molto ad una *piramide*. Ciò che merita di essere notato si è, che questo edificio era veramente un sepolcro, in cui vennero tumulati insieme quelli de' due partiti che avevano combattuto nella contesa di Preto ed Acrisio per la corona.

Però varie sorta di tombe ne' diversi paesi che sono, per rispetto alla lingua ed alle arti, da comprendersi nella circonferenza moralmente intesa della Grecia, si presentano alle nostre ricerche come imitanti qual più e qual meno la forma delle *piramidi*. Quindi possono citarsi parecchi monumenti sepolcrali la cui mole termina con un accessorio *piramidale*.

Primo tra questi merita di essere menzionato il famoso sepolcro di Mausolo, opera della Grecia asiatica (V. Mausoleo), che qui accenniamo soltanto per far notare la *piramide* composta di ventiquattro gradini, che innalzavasi al di sopra della massa quadrangolare ch'era sostenuta dal corpo principale dell'opera. La sommità di questa *piramide* aveva per coronamento una quadriga di bronzo.

§ III. *Piramidi in Italia.* — Un passo di Varrone riportato da Plinio, ci ha trasmessa una nozione, che ha sembrato molto equivoca, sulla esistenza di un gruppo di *piramidi* che formavano nell'Etruria la tomba del re Porsenna. La parola *fabulae etruscae*, di cui si è servito Varrone nella enumerazione e descrizione di queste *piramidi*, ha messo in dubbio l'autenticità del monumento, quantunque la parola *fabula* possa essere intesa per *racconto* e *relazione*, e nel passo di quello scrittore non possa essere applicata che all'altezza smisurata di cinque delle *piramidi* di quel monumento, altezza che potè sembrare esagerata a Varrone.

Dovremo noi dunque, per alcuni dettagli o immaginarj o esagerati, o forse malamente riportati dai copisti, rigettare affatto l'opinione che gli Etruschi non abbiano costruito delle *piramidi*, e che la tomba detta di Porsenna non abbia formato un insieme composto di parecchi edificj? Abbiamo veduto che la tomba di Simone nella Giudea, composta per sè e la sua famiglia, era di sette *piramidi*.

I gruppi innumerevoli di *piramidi* vicino ad Assur ed a Meroe, nell'isola di questo nome, possono dimostrarci la possibilità ed anche la verisimiglianza che la tomba detta di Porsenna fosse, in uno spazio determinato, e con sotterranei ai quali siasi dato il nome di labirinto, un aggregato di quattordici masse *piramidali* di diversa forma e grandezza. Quando poi si rifletta che molte *piramidi* non potevano essere che monticelli rivestiti di muratura, qual cosa ci potrà impedire il supporre, che la situazione della sepoltura di Porsenna non abbia naturalmente presentato dei monticelli disposti, come si osserva in molti terreni, gli uni sugli altri i quali, formando una specie d'anfiteatro, abbiano fatto parere che le *piramidi* ivi costruite fossero, sotto un certo aspetto, come sovrapposte le une alle altre? Questa sorta di naturale anfiteatro, descritto nella relazione di Varrone, ci spiegherebbe il *supra* del testo latino, senza bisogno di vedere in esse una *superposizione* geometrica a rigor di lettera, e materialmente impossibile, o senza essere costretti a distruggere l'intero passo di Plinio. Chi sa inoltre quali inesattezze non avrà potuto frammischiare al testo la ignoranza de'copisti?

Siamo pur troppo di sovente indotti, dietro i pochi avanzi rispettati dal tempo nelle regioni antiche, a giudicare o del numero o della qualità, o anche dell'esistenza di opere che talvolta vi poterono essere state in copia costruite. Quando si volesse concedere che i monumenti, di cui Varrone ci ha data l'idea nel passo surriferito, fossero apocrifi e favolose invenzioni degli scultori etruschi, rimarrebbe tuttavia un punto incontrastabile, che l'idea cioè di tomba a foggia di *piramide* ha esistito presso gli Etruschi. Da ciò solo risulta che probabilmente essi costruirono delle tombe in questa forma, come ne abbiamo osservato presso i Romani.

Senza però voler porre, a rigore di lettera, nella classe delle *piramidi* quei magnifici mausolei in forma piramidale degli imperatori, di cui si è fatto parola altrove (V. Mausoleo), ci sono pervenuti parecchie tombe romane di una piccola dimensione, è vero, ma che si possono chiamare *piramidi*.

La tomba di Virgilio a Posilippo presso Napoli, secondo che viene riferito, era formata da un basamento quadrato molto alto in pietre da taglio, coronato da due ordini di pietre più grosse che servivano di zoccolo ad una massa rotonda, ora troncata, la quale altro non poteva essere che una *piramide* rotonda.

La tomba vicino ad Albano, detta impropriamente *tomba degli Orazj e dei Curiazj*, consiste in un gran basamento quadrato di 20 a 30 piedi di altezza, con una base profilata e terminata in alto con una larga fascia di pietre, su cui sorgevano cinque *piramidi* rotonde, oggi troncate nella loro sommità; quella di mezzo era più alta e voluminosa delle altre. Vi ha in questo monumento, unico nel suo genere, alcun che di analogia colla descrizione della tomba di Porsenna, onde la critica deve andar molto circospetta ne' suoi giudizj.

Se la *piramide* di C. Cestio non si fosse conservata fra lo scarso numero dei monumenti di Roma antica, saremmo autorizzati a conchiudere che questa forma di tomba non era quivi in uso. Sarebbe pure malfondato il credere, che non ve ne fossero altre perchè non si è conservata che questa.

La *piramide* di Cestio, affatto integra, mercè dei ristauri fattivi nel 1663, fu costruita in cotto, nel suo nucleo, e rivestita di corsie regolari di pietre di marmo bianco, le cui superficie sono interamente liscie dell'alto al basso. Un condotto praticatovi in una delle sue faccie, a 20 piedi al di sopra del terreno, metteva alla stanza sepolcrale. Vi si è aperto recentemente un condotto a livello del terreno, per facilitare ai curiosi la visita di questo piccolo interno, il quale consiste in un locale di 15 a 16 piedi di larghezza su 20 circa di lunghezza, dove sonosi ritrovate alcune pitture sull'intonaco. La *piramide* ha di larghezza alla base circa 90 piedi; la sua altezza è di 114. Essa posa sopra un piano formato da due gradini. Ad ogni angolo eravi una colonna innalzata sopra un piedestallo, dinanzi al quale eravene una più piccola, destinata a sostenere una statua di bronzo. Il piede d'una di queste statue è stato ritrovato ancora aderente alla base, con un braccio parimenti di bronzo.

L'antica iscrizione che si legge sopra una delle

faccie della *piramide* riferisce che il monumento è stato terminato nello spazio di 330 giorni: *opus absolutum ex testamento diebus CCCXXX.*

Così, in meno d'un anno, si è potuto innalzare ad un semplice cittadino di Roma, e tutto in cotto rivestito di marmo bianco polito, una piramide di 114 piedi d'altezza e di 90 piedi di base. Quadruplicando ora questa dimensione, si avrà quella della più grande *piramide* dell'Egitto; aggiugnendo, se si vuole, alla spesa del lavoro ed all'impiego del tempo, quella che avrà importato la distanza e i mezzi di trasporto dei materiali, si vedrà diminuire, e non di poco, quella maraviglia che in ogni tempo si è formata inintorno al dispendio di questi monumenti.

Diciamolo ancora: quello che sempre si è omesso di detrarre, dalla costruzione di queste moli, si è il lavoro d'arte e d'archittura che aggiunto agli edificj ne forma più della metà della spesa. Ora non è da farsi alcun confronto tra la maniera, e per conseguenza tra la spesa del lavoro della superficie d'una *piramide*, e quella che si richiede per ogni altra sorta d'opera di architettura propriamente detta. Nella *piramide* non vi sono che quattro muri da innalzare e da agguagliare. Si calcoli ora nella composizione dell'esterno, come dell'interno di qualcuno de' nostri edificj, oltre le spese del taglio delle pietre variato in mille forme, e l'apparecchio de' materiali che li compongono, gli sporti de' cornicioni, le curvature delle vôlte, i profili e gli ornati di tutti i membri di un ordine, le combinazioni richieste dalla spinta e dalle resistenze; considerato tutto questo, e mille altre cose, sotto i rapporti di tempo, di scienza e di abilità, si vedrà che le *piramidi*, prive di tutto quanto sa di arte e di gusto, cedono ancora, per riguarda alla spesa, ad una quantità di monumenti de' tempi moderni.

SEZIONE VI.

Della Piramide presso i moderni.

Si è già detto, nell'articolo *Mausoleo*, che una religione contraria quasi in ogni punto alle opinioni e alle dottrine del paganesimo doveva produrre nei sentimenti che può destare l'idea della morte e nell'uso delle sepolture, delle pratiche assai differenti da quelle che fecero innalzare un tempo, e in tanti paesi, costruzioni di una mole così smisurata. Fino dai primi secoli del cristianesimo le tumulazioni, circoscritte ne' recinti o degli edificj religiosi o de' terreni consacrati, non poteva dar luogo a monumenti dispendiosi. Le chiese non poterono nemmeno, in seguito, ammettere che pochi mausolei; e così avvenne che la scultura e non l'architettura si trovò incaricata di tramandare ai posteri la memoria d'un picciol numero di personaggi distinti.

Non vi ebbe pertanto più campo d'innalzare nè piramidi isolate, nè, a vero dire, tranne alcune cappelle sepolcrali dipendenti dalle chiese, alcun edificio corrispondente, per la forma, alle tombe dell'antichità.

Tuttavia l'idea di *piramide*, così solennemente consacrata, per tanti secoli, alla dimora della morte, continuò nella immaginazione degli uomini, e qual carattere geroglifico dell'arte, ad essere applicata a significare la sepoltura. Quindi la forma piramidale venne impiegata e si va tuttora impiegando nella composizione di molti mausolei, ma semplicemente e per così dire a bassorilievo. Una gran quantità di composizioni ci presentano la forma della *piramide*, o per meglio dire una sola delle sue faccie, applicata ad un muro, che serve semplicemente di fondo, per lo più con intarsiatura di marmi e di colori gravi, sul quale spiccano le figure, le allegorie, le statue dei personaggi che lo scultore vi ha distribuiti.

Possiamo citare, fra molti altri esempj di questo uso delle *piramidi*, il mausoleo dell'arciduchessa Cristina, eseguito in Vienna d'Austria dal celebre scultore Canova. Mai non s'era veduto posto in pratica in altro mausoleo con maggior convenienza. L'artista volle far vedere in un modo, che non ha nulla d'inverisimile, la faccia d'una *piramide* che presenta un'entrata aperta, verso la quale s'incamminano parecchie figure allegoriche di virtù. La principale tiene un'urna cineraria, e abbassa il capo, come per entrare nella *piramide* e deporvi le ceneri della principessa. Il genio della famiglia è rappresentato assiso sui gradini del monumento, e verso la parte superiore s'alza una Fama che spicca in bassorilievo sul fondo, dov'essa vuole attaccare il ritratto in medaglione dell'arciduchessa. Così in questa composizione, la *piramide* fa realmente quella parte che è propria di essa. Anzichè figurare come una semplice intarsiatura di marmi, essa è qualche cosa di più d'un simbolo allegorico; è l'argomento principale di questa scena.

Dobbiam convenire che in molte composizioni di mausolei moderni, gli ornatisti hanno commesso il difetto di confondere l'idea e la forma di *piramide* colla forma e l'idea di obelisco, che è affatto straniero al carattere sepolcrale. Ora hanno essi applicato nel fondo delle loro composizioni la figura obeliscale, ora hanno mescolato le due forme di *piramide* e d'obelisco, come abbiamo veduto aver fatto Francesco Blondel nell'ornato dell'arco trionfale detto la porta San Dionigi.

Così pure per molto tempo si è data la denominazione di *piramide* di finimento a certi oggetti di forma piramidale, è vero, ma più rassomiglianti a piccoli obelischi. Se ne vedono in alcune facciate di chiese sormontare certe parti della loro composizione. Si possono questi chiamare *luoghi comuni*, di cui fecesi abuso in una cert'epoca moderna, nella quale si ornarono molti edificj di piloni o piedritti, di vasi, urne, cofani ecc., ed altri oggetti insignificanti.

Alcuni hanno pure chiamata *piramide* quella specie di finimento che si alza sulla lanterna di una cupola, e termina con un globo ed una croce. Ma in

questo caso la voce *piramide* non può esprimere altro che quella forma *piramidale*, la qual cosa è ben diversa, come abbiamo veduto, da *piramide* (V. PIRAMIDALE).

Da tutto quello che abbiamo detto risulta che la *piramide*, propriamente detta, è un edificio affatto estraneo agli usi de' popoli moderni, e non potrebbe appartenere che sotto il rapporto d'allegoria o di segno simbolico alle pratiche religiose del cristianesimo. Fuori di questa applicazione, puramente metaforica, non può in oggi l'architettura far uso di una massa che non presenterebbe alcun interesse che dal lato di una grandiosità spoglia di soggetto, e di una spesa, di cui nulla varrebbe a compensare la perdita.

PIRAMIDIO — (Pyramidium) — Chiamasi così negli obelischi egiziani quella piccola parte che ne forma il finimento, e che termina a punta. In fatti troncandosi un obelisco in quel luogo, e staccandosene la detta parte, l'altra che rimane forma una piccola piramide.

* PIRONI o MANOVELLE — Così traduce il *Baldinucci* la parola *vectes* di *Vitruvio*, cioè quelle stanghe, le quali entrano nelle teste degli argini o mulinelli per tirar pesi. — *MIL.*

* PIROTECNIA — Arte del fuoco o di condurre il fuoco, quindi anche di ridurre i metalli con fuoco. Si applicò altresì questo nome all'arte di formare o disporre i fuochi artificiali, che molto soccorso trae dalle arti del disegno. — *MIL.*

* PIRRO — Costrusse, insieme co' suoi figli Leocrate ed Ermone, in Olimpia per gli Epidamni un edifizio detto il Tesoro, ove Teode innalzò due statue di cedro; una rappresentante Ercole vicino all'albero delle Esperidi, e l'altra Atlante sostenente il cielo. - *MIL.*

PISCINA — (Piscine) — Dalla parola latina *piscina:* questa è formata da *piscis*, *pesce*, ed indica abbastanza l'uso che presso i Romani si fece della *piscina*. Quantunque, nell'antichità stessa, la detta parola sia stata adoperata per significare altri usi, è però certo che da prima ebbe ad indicare que' serbatoi d'acqua da noi chiamati *vivaj*, in cui i Romani nutrivano e mantenevano con molta spesa dei pesci d'ogni sorta.

I ricchi facevano delle *piscine* ne' loro casini di campagna, e consistevano in vasti bacini d'acqua viva, in cui, o per loro uso, o per trarne profitto, custodivano i pesci più rari e più ricercati. Quella di Lucullo portava sulle altre il vanto.

Essendo la *piscina*, come ben vedesi, una raccolta d'acqua più o meno artificiale, si diede la stessa denominazione, ne' bagni pubblici, a grandi bacini, in cui le persone potevano addestrarsi al nuoto. Ve ne ebbe anche una pubblica, destinata a questo uso, fra *Celio* e *Celiolo* in Roma. Essa però non esisteva più al tempo di Festo, ma ciò ch'egli ne dice, prova che un tempo era stata frequentata dal popolo; e il nome di *piscina pubblica* rimase a quel luogo ch'essa occupava.

Negli acquedotti indicavasi colla parola *piscina* quel serbatojo, da cui veniva interrotta la continuità de' canali di cotto o de' tubi conduttori dell'acqua. Si facevano queste *piscine* o serbatoj, perchè l'acqua potesse depositarvi le parti terrose, ed il limo che seco traeva. Per questa ragione chiamavansi anche *piscina limaria*.

Si dà il nome di *piscina* anche a' nostri giorni a vaste cisterne che gli antichi costruivano, per quanto si crede, ne' luoghi in cui erano acquartierate le armate. Tale almeno si è l'opinione più accreditata sull'uso della così detta *piscina mirabile* a Pozzuoli; costruzione veramente ammirabile per la grandezza, la disposizione e i dettagli della sua esecuzione, e per la bella sua conservazione.

Si discende in questa *piscina* da due lati per mezzo di scale di quaranta scalini. L'interno è sostenuto da quarantotto piloni, che formano una croce. Sono essi su quattro ordini egualmente spaziati, e dividono lo spazio in cinque andate, compresi i muri di cinta. La lunghezza totale è di 56 passi comuni; la larghezza di 25: l'altezza poi è di 31 piede. Vi ha nel mezzo di tutto lo spazio una specie di cavità destinata a deposito delle immondizie. I piloni sovrindicati reggono pubbliche volte, sulle quali regna una piattaforma stabilita in tutto l'edificio, che è traforato da tredici buchi quadrati dai quali attignevasi l'acqua. Questa costruzione solidissima era rivestita da un intonaco di malta cui s'erano attaccate le deposizioni dell'acqua, lo che ha contribuito a dare a questo rivestimento una maggiore durezza che può contendere colle pietre più compatte.

PISÈ — (Pisé o Pisay) — Con questo vocabolo viene indicata una foggia di costruzione rurale usata in Francia. Con tavole solidissime si ergono due tavolati paralelli, distanti l'uno dall'altro il solo spazio della grossezza che si vuol dare al muro. Questo spazio si riempie poi d'argilla, o di creta, o di altra terra, che possa far presa, e questa si va battendo di mano in mano che si inserisce tra i due tavolati. Allorchè la terra è ben asciutta ed indurata, si tolgono via le tavole dall'una e dall'altra parte, e si pretende che quel muro possa resistere all'inclemenza delle stagioni, come pure agli incendj. Il Millin dice questo genere di architettura o piuttosto di costruzione rurale non incognito ai Romani, i quali l'avevano appreso dai Cartaginesi; ma non cita alcuna autorità, e neppure indica qual nome dessero i Romani a quel metodo di fabbricare. È però vero, che quel metodo si trovò dai Romani adoperato comunemente nelle provincie meridionali della Spagna, ove forse era stato portato dai Cartaginesi; ma colà si lasciavano le tavole di legno durissimo che servivano a rivestire e render liscia la superficie del muro. In Italia quel metodo non prevalerebbe giammai a quello di murare con mattoni non cotti nella fornace; il che pur facevasi in tempi assai remoti.

* PITENTINO (ALBERTO). È maraviglia che in tempi

che appena si toglievano dalle universali tenebre di ignoranza, com'erano quelli presso il mille, sorgesse un genio capace non diremo d'ideare, ma di eseguire un' opera che verrebbe anche a' dì nostri stimata per arditissima a fronte de' grandi progressi e nelle matematiche e nell'architettura. Eppure *Alberto Pitentino* colla potenza del suo ingegno vinse i più gravi ostacoli, e fece, che la città di Mantova, da infestissima che era in mezzo a paludi, divenisse amena e salubre, e tale conosciuta dentro e fuori d'Italia. Imperocchè nel 1188 reggendosi quella città per nove rettori e tre procuratori in repubblica, e *Pitentino* servendola quale architetto ed ingegnere, scavò egli tutta la palude fuori di Porto e Cerese, per cui si stese per cinque miglia un lago, il quale egli sostenne ed infrenò con un immenso argine sul quale gittò un magnifico ponte, le arcate del quale ridusse a dodici bocche, fuori dalle quali l'acqua si spingesse per altrettante cadute in maniera da porre in perpetuo movimento dodici mulini, e creare di quelle cadute medesime altre forze che servissero all'azione di altre macchine atte a segar travi, a formar lanificj ed altre utilissime fabbricazioni, ed in fine poi del ponte forzare quella grande massa d'acqua a passare per una stretta conca, versandosi fragorosamente in un altro scavato piano con impeto tale che il Mincio scorresse più rapido per dieci miglia dalla bocca alle foci, alle quali il valente architetto fondò un sostegno che quasi ad un cenno alzi ed abbassi l'acqua, affinchè spedita e libera si aprisse la navigazione per tutta Italia ed in ogni mare.

Quest' impresa che ricorda la grandiosità romana, fu condotta da quest' architetto in dieci anni, e parve, com'è, tanto maravigliosa che i rettori della repubblica pensarono di farla celebrare da certo Raimondo Cancellario, in versi esametri, che furono scolpiti in una grande lapide, acciocchè si desse lode infinita ed ai rettori che la commisero, ed all' inventore che la ridusse a compimento.

La detta inscrizione che è tuttora sotto il ponte dei mulini in Mantova, dopo di aver nominato i nove rettori e i tre procuratori, continua così:

Cernat in hoc lector sua facta scripta lapillo.
Compleruntque decem duo molendinaque pontem.
Hoc populus gaudet, gaudebit denique ponte
Facto: namque suo fulgebit robore magno.
Fecerunt pulchrum pontem portae Gulielmi.
Mincius hanc fossam deductus munit et ornat.
Et domus est buagi, domus urbis facta per ipsos.
Inque lacum tunc deduxerant, et lasionem.
Mantua dives eris, si quae sunt parta cavebis:
Aurea facta tuis conserva lucra futuris.
Da laudem dignis semper rectoribus istis.
Exemplo discant bene ducere cuncta sequaces.
Albertusque Pitentinus super ista magister.
Carmina qui fixit, Raymundus scriba vocatur.

C.

PITEO (Pitheus) — Architetto greco, che accoppiò a grande abilità in architettura molte altre cognizioni, e la pratica di varie arti.

Secondo Vitruvio (lib. VIII praef.) *Piteo* avrebbe di conserva con Satiro, costruita la famosa tomba di Mausolo in Alicarnasso. Quantunque lo scrittore romano non parli di questi due artisti che nel luogo dove fa menzione degli architetti che hanno scritto sulla loro arte, o che hanno descritto ragguardevoli monumenti, pare tuttavia indubitato che Piteo abbia avuto parte attiva nella costruzione del mausoleo. Vediamo in fatti, da altri esempj che allega, che la descrizione de' monumenti di cui egli parla, venne fatta dagli architetti stessi che li avevano innalzati. Di questo numero sono Teodoro, Ctesifonte e Ittino.

Allorchè dunque Vitruvio fa menzione di Piteo e Satiro quali scrittori che hanno descritta la tomba di Mausolo, devesi ammettere ch'essi hanno descritta l'opera loro. Il seguito dello stesso passo lo prova: « Eglino ebbero il sommo e massimo dono della fortuna d'essere reputati per l'arte loro da tutta la posterità degni di nobilissime lodi ed eternamente fiorenti; e di avere prestato grandissima utilità colle loro invenzioni. Perchè in ciascheduna delle fronti dell' edifizio i singoli artefici a gara l'uno dell'altro presero ad ornare e a perfezionare le parti a sè destinate; e furono Leocari, Briasse, Scopa, Prassitele ed alcuni credono anche Timoteo, la suprema eccellenza dei quali nell' arte portò quell'opera alla fama dei sette spettacoli ». Plinio, parlando della parte piramidale aggiunta colla quadriga di sopra, nomina autore di quest'opera *Pythis*. Crediamo che debbasi leggere *Pytheus*.

È questo nome di *Pytheus* convien sostituire, nella stessa prefazione del settimo libro a quello di *Phileus*, che riscontrasi in parecchi testi. Vitruvio stesso è quello che ci autorizza a fare questa correzione. In fatti, al lib. VII, cita *Pytheus* come quegli che ha data la descrizione del tempio di Minerva a Prienne.

Sarebbevi pure, su questi equivoci di nome, a sviluppare qualche altro punto di critica, ma ciò non farebbe che deviarci inutilmente dal nostro soggetto.

PITTORESCO — (Pittoresque) — Questo vocabolo, secondo la sua etimologia, non ad altro dovrebbe riferirsi che all'arte del pittore ed ai processi della pittura. La lingua francese ha due vocaboli per indicare il duplice rapporto della pittura colle idee differenti che l' uso del linguaggio vi può associare: sono essi *pittoresco* e *pittorico*. Il primo vale ad esprimere (come anche in italiano) un certo effetto morale proprio della pittura; il secondo significa ciò che appartiene alla parte materiale o storica dell' arte.

Pittoresco si appropria in generale alla natura di certi effetti prodotti dalle opere della pittura, ma di cui queste opere ci spiegano altresì per qual maniera ci piacciono. Si chiamerà quindi *pittoresco* in un quadro quell' effetto della composizione o del colorito, che presenterà linee in contrasto, prospettive vivaci, accessorj ingegnosi, accidenti di luce, pertugi di nubi nel cielo, passaggi inaspettati nelle masse per dar loro maggior rilievo.

Ma l'idea e la parola *pittoresco*, tolte alla pittura, sono egualmente applicabili a tutte le arti. Non v'ha oggetto, grande o piccolo, produzione della natura o delle arti, che non sia suscettibile di offrire qualche volta la qualità e di produrre l'impressione che il linguaggio suol esprimere colla voce *pittoresco*. Può ritrovarsene nella formazione delle montagne, come nelle varietà d'una pianta; nello spettacolo di un immenso paesaggio, come nella breve veduta del più piccolo sito. Perchè tutto ciò che si compone di parti può offrire riunioni d'una varietà infinita, più o meno comuni, più o meno rare, più o meno in relazione col bisogno che ha l'anima nostra d'unità nella varietà, e di varietà nella unità.

Vi sarà dunque necessariamente un *pittoresco* che apparterrà all'arte dell'architettura.

Lo troveremo innanzi tutto nella disposizione del sito occupato da un monumento, nel modo con cui si presenta all'osservatore, colle opposizioni di oggetti accessorj che accrescono il suo effetto. Eravi un vero effetto pittoresco nella maniera in cui, secondo Vitruvio, il re Mausolo aveva nel fondo del porto d'Alicarnasso disposto il proprio palazzo, la cittadella ed i principali edifizj della città, a guisa di anfiteatro.

Vi ha, o vi può essere del *pittoresco* nella composizione esterna ed interna d'un monumento. All'esterno, masse variate che servano come punti di paragone o di scala alla sua altezza; finestre negli alzati; ottima distribuzione di pieni e di vuoti, movimenti nelle linee senza romperne l'insieme, saranno mezzi sicuri per produrre un effetto *pittoresco*. Nell'interno, questo effetto risulterà da varietà di piani che faranno più o meno piramidare le masse. Così i cortili dei palazzi di Genova, nelle loro scale a più rami, nelle aperture sul cielo delle lore gallerie a colonne, offrono al pittore di prospettiva e di teatro dei modelli di genere *pittoresco*, di cui la pittura scenica particolarmente cerca di far uso ed accrescere gli effetti.

PITTURA — (Peinture) — Non appartiene al nostro Dizionario di considerare la pittura se non che sotto i due rapporti generali dell'uso di quest'arte, nella composizione cioè, e nelle materie coloranti, comuni all'arte di dipingere e a quella di fabbricare.

Il primo di questi rapporti ci dà luogo a considerare l'uso od abuso che si può fare dei mezzi e delle composizioni del pittore nella loro applicazione all'ornato delle parti interne degli edificj.

Il secondo rapporto si applica all'uso che l'architetto può fare dei colori e degli intonachi tanto nell'interno che nell'esterno dei fabbricati.

§ I. A considerare l'uso della pittura, vale a dire de'soggetti d'imitazione proprj di quest'arte, come formanti parte dei mezzi di ornato che l'architettura ammette nell'insieme degli edificj, sarebbe necessario lo sviluppare su tale soggetto una teoria molto estesa, e che da sola potrebbe formare la materia di un lungo trattato.

Per ridurre una tale materia ne' limiti circoscritti di quest'articolo, noi porremo innanzi tutto per principio, che quando la *pittura* è chiamata ad ornare un edificio, quest'arte non deve esercitarsi con tutta l'indipendenza rispetto ai suoi concetti. Vogliamo poi che l'architetto non cessi mai di essere l'ordinatore e regolatore di tutto ciò che, essendo puramente necessario, deve conformarsi al gusto ed alle convenienze di ciò che è l'oggetto primario. (Dobbiamo qui avvertire che da questa teoria vuolsi eccettuare la *pittura* di quadri isolati e movibili, di cui parleremo all'articolo Quadro).

È necessario pertanto che l'architetto decida 1.° della natura e del genere della composizione; 2.° della estensione e della proporzione de'soggetti di *pittura*; 3.° del modo e dell'effetto della loro esecuzione.

Quanto al soggetto ed alla natura delle composizioni, sarebbe superfluo il trattenersi a provare che ogni edificio avendo una destinazione propria, esige che la pittura sappia adattarvi soggetti analoghi, ricavandoli da fonte storica o allegorica, o ricorrendo alle capricciose invenzioni del genere arabesco. Applicata con discernimento, la *pittura* d'ornato diverrà un mezzo facilissimo per ispecificare il carattere di ciascun monumento, e farne comprendere l'uso.

Ma l'estensione e la proporzione dei concetti, come altresì de'personaggi che vengono introdotti, sono un punto di grande importanza per l'architetto. È inutile l'insistere su ciò che la minima osservazione basta a far comprendere, cioè; che dal rapporto di proporzione fra gli oggetti dell'ornato, quali essi sieno, e la massa della costruzione, risulta in gran parte per gli occhi l'armonia generale del tutto. Nulla di più ridicolo al semplice giudizio del senso esterno, senza parlare di quello della ragione, dell'uso dei piccoli oggetti e delle frivole idee dell'arabesco applicato a grandi spazj di moli imponenti e di edificj la cui destinazione esige un carattere grave. Spesso ancora certe composizioni sovraccaricate di figure, di dimensioni troppo grandi ne' personaggi, tenderanno ad impicciolire l'effetto dell'architettura, e daranno alle masse ed alle forme un eccesso di pesantezza disaggradevole.

Il modo ed il lavoro di esecuzione nella *pittura* ornamentale producono ancora un genere d'armonia, su cui la direzione dell'architetto deve portare una diligenza particolare. Una esecuzione libera, facile, a tratte forti potrà convenire alle grandi dimensioni di certe parti interne, come pure ai soggetti che, come ne' vasti soffitti, non permettono di considerare che le loro masse. Una esecuzione fina e leggera, destinata ad essere veduta da vicino, accompagnerà ne'più piccoli spazj i membri di un'architettura delicata, e la finezza del pennello contribuirà inoltre a far risaltare quella della esecuzione materiale dei profili e degli ornati della scultura.

Vi ha un'altra convenienza da osservarsi ne' concetti della *pittura* destinata a servire di ornamento

all'architettura: ed è che il pittore non deve uscire dallo spazio che gli viene assegnato dall'architetto.

Molti sono gli esempj, ed in Italia particolarmente, di questa sorta di eccedenza delle pitture, di quest' invasione di un' arte sul dominio, e, ci sia permesso il dirlo, sul terreno di un' altra. Sonosi veduti dei pittori disporre di tutti gli spazj della costruzione di un edificio, e, riguardando tutte le superficie come un'ampia tela preparata pel pennello, distrugger colla illusione de' colori tutti i membri, tutti i risalti dell'architettura, tagliarli con figure, far discendere de' gruppi e delle nubi perfino sulle parti costituenti l'ordine: si è veduta insomma sparire la forma dell'edificio sotto l'impero della pittura.

Il semplice buon senso ci avvisa pertanto che la *pittura* non è ammessa in ogni edificio che qual ornamento ausiliario: l'architettura le accorda de' campi o de' compartimenti, ma sotto certe condizioni. Le concede l'intera superficie d' una volta o di un soffitto, senza avervi lasciato alcun membro che indichi costruzione, sarà libero al pittore di supporre, che questo spazio sia un vuoto, a traverso del quale potrà scorgersi il cielo, o qualunque altra finzione di figura e di oggetti vaganti nell' aria, o sostenuti apparentemente da nubi.

Altre superficie vi sono che l'architetto abbandona al pennello dell'ornatista, le quali possono essere riguardate come vani, la cui apparenza non diminuisce all' occhio dell' osservatore l'effetto della solidità. E la ragione si è perchè i membri architettonici o le masse della costruzione servono di cornice ai vuoti fittizj della pittura. Il pittore è sempre tenuto di contenersi ne' limiti che l'architetto gli prescrive; perchè invano potrebbe allegare che questi vuoti non sono che finti. Si risponderebbe che non basta all'architettura di essere solida, ma conviene pur anche ch'essa mostri di esserlo.

§ II. Il secondo rapporto, sotto cui abbiamo detto che la *pittura* si collega all' architettura, è quello che concerne più particolarmente i processi del pittore ornatista, vale a dire gl' intonachi di materie coloranti, e le varietà che il loro uso introduce nel-l'interno e nell'esterno degli edificj.

Siffatte varietà sono a dir vero presso i moderni innumerevoli, e lo erano ancor più fra gli antichi.

Sappiamo di certo dagli avanzi d' una quantità di tempj antichi d'Italia e della Sicilia, che le loro colonne esterne e tutte le parti della loro costruzione erano rivestite di un leggiero intonaco di stucco, tendente da una parte a dare un bel polimento alla materia, che per se stessa non ne era suscettibile, e dall'altra a ricevere tinte variate ad imitazione dei più bei marmi. In tal guisa furono dipinti tutti i tempj dorici della Sicilia. La *pittura* introdottavi applicavasi con tinte diverse al fondo delle metope, ai mutoli ed ai dettagli di profilo (V. Colori).

Veramente l'uso del marmo in architettura fu tanto comune presso gli antichi, che un edificio, se non avesse presentato nell' esterno che pietre volgari, avrebbe dimostrato una meschinità poco conveniente, massime ad un tempio. Non solo imitavasi il marmo col colore, ma si faceva cambiar di colore al marmo stesso. Plinio racconta, che un semplice marmo bianco convertivasi in marmo numidio, facendovi comparire le vene e le tinte in modo da non rilevarsene la falsificazione. A più forte ragione devesi impiegare la *pittura* a colorire gl' intonachi delle colonne ch'erano formate di mattoni; e tali sono tutte quelle che in gran numero sono rimaste in piedi nelle ruine di Pompei, le quali mostrano ancora e la mano di stucco di cui i mattoni sono coperti, e le tinte ben conservate de' colori, di cui lo stucco era dipinto.

Non possiamo porre in dubbio, che la *pittura* non sia stata adoperata come intonaco nell' esterno di molte case presso gli antichi. Quest'uso si è conservato più o meno in moltissime città dell' Italia. Genova fra le altre ha spinto questo lusso esterno dei fabbricati sino al grado di mescolare la doratura ai colori, come si vede in alcuni palazzi.

In generale devesi confessare che il gusto per questo genere d'ornato nell'esterno degli edificj e delle case, come altresì l'uso che se ne fa, dipende molto dalla natura o dalla qualità di materiali di cui può disporsi. I più opportuni a tale pratica sono i rivestimenti che si fanno colla malta in cui entra polvere di marmo e calce, o ciò che si chiama stucco. La calce stessa forma la preparazione su cui si stendono i colori.

Ma ne'paesi ove si fabbrica per lo più in legnami, e dove questa materia forma non solo le impalcature ma i tramezzi e le loro specchiature, in questi paesi, dicemmo, dovrebbonsi non tanto per gusto, quanto per necessità, impiegare gl' intonachi colorati non meno nell' interno, che nell'esterno delle fabbriche. Così viene praticato nella China ed in Costantinopoli, in cui le facciate delle case private sono in generale dipinte a colori, lo che al dire de' viaggiatori produce una vista gradevolissima.

Sembra inutile il ripetere qui che la *pittura* forma in gran parte l'ornato di quasi tutti gl' interni dei palazzi e delle case. Diremo piuttosto, che a' nostri giorni si trascura di dipingere ciò che meriterebbe di essere assolutamente dipinto.

Due parole diremo ancora sui differenti processi della *pittura*, i quali sotto il loro rapporto puramente tecnico, entrano ne' bisogni dell'arte di fabbricare, e nelle varietà dell'ornato, questi processi si distinguono coi seguenti nomi:

Pittura a cameo — (Peinture en camaïeu) — È quella in cui non si adoperano che uno o due colori sopra un fondo d'un altro colore, e talvolta dorato.

Pittura a chiaroscuro — (Peinture en clair obscur) — Quella in cui non si mette in opera che del nero e del bianco. Si dipingono figure o bassi rilievi che imitano il marmo bianco o la pietra.

Pittura a tempera — (Peinture en détrempe) — Si

chiama così quella pittura in cui si adoperano colori stemperati nell' acqua con un po' di gomma e colla, per dipingere sul gesso, sul legno, sulla pelle, sulla tela, sulla carta. Le decorazioni di teatro, di feste pubbliche ecc. sono tutte dipinte a tempera.

Pittura a fresco — (Peinture à fresque) — Dicesi di quella che si fa sui muri di fresco intonacati con malta di calce e sabbia, con colori stemperati nell' acqua e appositamente preparati. Questa sorta di *pittura* resiste molto, e s' impiega ne' luoghi anche esposti all'aria.

Pittura ad olio — (Peinture à l'huile) — Viene così denominata quella, in cui i colori sono stati macinati e mescolati con olj più o meno disseccanti. Se ne fa uso per lo più negl' interni sul legno, sulle impiallacciature ecc.

Crediamo inutile il far osservare che qui non si è fatta menzione di molti altri generi di *pitture*, come quelle a *smalto*, a *pastello*, a *miniatura* ecc., le quali, come indica la stessa loro denominazione, sono affatto estranee all'architettura.

*PITUENZA (DI) *Florino*, francese, e *Cassandro* romano, furono i due primarj architetti destinati a presedere alla riedificazione di Avila, la quale insieme con Segovia e con Salamanca era rimasta desolata dalle continue scorrerie de'Maomettani. Il re Alfonso VI commise il ristauramento di Avila a suo genero il conte D. Raimondo di Borgogno, il quale per riedificarla e popolarla fece venire d' ogni parte illustri cavalieri, artefici, lavoratori d' ogni sorta. S' incominciò questo edifizio nel 1090, e s' incominciò con 800 uomini, tutti ai cenni di *Florino* e di *Cassandro*. — MIL.

PIUOLI — (Taquets) — Piccoli pali che si piantano in terra sino alla loro testa, per farli servire di segnale per un allineamento, o per far loro indicare l' altezza de' carichi e scarichi nelle opere di terrazzo.

*PLASTICE e per abuso *Plastica*. Arte di modellare, o di fare figure di terra, che si fa per via di aggiugnere. Il Borghini nomina *plastice* il fare di terra, *da cui pare*, dice egli, *che il far di pietra e di marmo sia derivato*. — MIL.

PLATEA — (Platée) — Dicesi di un sodo di murazione che si stabilisce in tutta l' estensione delle fondamenta di un edificio qualunque. Quando questo sodo è livellato ad un'altezza conveniente, si segnano sulla sua superficie le diverse parti della fabbrica che si vuol innalzare.

—— (Radier) — Pavimento o palco d' una cateratta. Si stabilisce questa platea sulle prime correnti che posano sulle palafitte e la si rafferma nell' intervallo dei panconi. Le tavole che vi si impiegano hanno almeno 20 piedi di lunghezza: si mettono vicinissime le une alle altre, e si attaccano alle correnti con chiodi rotondi di 7 ad 8 pollici di lunghezza, e di 6 linee di grossezza, attortigliati frammezzo ad un po' di stoppa, onde non lasciano alcun passaggio all'acqua: si calafatta, s'imbieta e si incatrama poi il tutto.

Questa *platea* serve a sostenere un'altra, che deve coprire le giunture delle tavole. La larghezza di questo si termina alle ali senza passare di sotto, affinchè si possa rinnovarla quando non è servibile, senza alterar nulla, e si limita sulle sopraccinghie delle estremità della *platea*, che eccede di un poco, per condurre le acque al di là. Conviene calafatare ed incatramare anche questo pavimento come l'altro.

*PLINIO (il giovine) nipote e figliuolo adottivo di Plinio lo *storico naturale*, non fu nè architetto nè scrittore d' architettura; ma fu così dilettante e fece costruire tanti edifizj, e ne ha parlato con tanta intelligenza, che si può dire, che niuno scrittore del suo tempo sapesse d'architettura discorrer meglio di lui. Allorchè egli fu propretore in Bitinia ebbe una cura particolare di quella sorta di edificj che servono alla nettezza e comodità pubblica. Fece fare per i Prusj nella città di Nicomedia i bagni, rifabbricò molti edifizj privati e pubblici in diverse parti dell'Asia minore danneggiati dagli incendj. A Nicea fece erigere un magnifico Teatro, e tirar un canale di comunicazione tra il lago di Nicea ed il mare. Fatto poi console mostrò tanta diligenza e sapere nelle fabbriche, che l' imperatore Trajano gli diede la intendenza generale degli acquidotti, e degli altri impieghi, che Frontino aveva prima esercitati. Oltre le sue case di delizia, delle quali ci ha lasciato eleganti descrizioni, una detta il *Laurentino* tra Ostia e Laurento sul mare Tirreno, e l'altra detta la *casa di Toscana* vicino a borgo San Sepolcro, disegnate ambedue dallo Scamozzi e dal Felibien, egli eresse in Como sua patria una Biblioteca, e le assegnò rendite considerabili per mantenervi un professore e scolari poveri. Non solo Como, ma anche Milano ed altri paesi furono beneficati da *Plinio* con molte fabbriche belle ed utili. Egli non era certamente ricco; ma spendendo poco per sè, trovava mezzo di usare beneficenze grandi. — MIL.

PLINTO (Plinthe) — Questo vocabolo è derivato dal greco *plinthos*, che significa mattone, forse così denominato per analogia di somiglianza, o perchè anticamente venivano collocati sotto le colonne, quando erano forse di legno, dei mattoni o delle lastre di terra cotta.

Tutti sanno che ogni corpo il quale si ponga perpendicolarmente deve avere un incastro, o un corpo che lo riceva, e che ne formi il piede. I monumenti, le case, hanno basamenti che loro servono in certo modo di *plinto*; le colonne hanno basi e piedestalli, i piedestalli e le basi hanno dei plinti.

Il *plinto*, nel linguaggio tecnico o didattico dell'architettura è sinonimo di zoccolo, e rappresenta per così dire il suolo dell' insieme che s' innalza di sopra. Su di esso posano le modanature di cui è composta la base. Chiamasi:

Plinto rotondato — (Plinthe arrondie) — Quello la

cui pianta è circolare, come il toro: esso viene da Vitruvio assegnato all'ordine toscano. V'hanno alcuni esempj di *plinto* circolare, e si comprende che vi possono essere più ragioni per fare così secondo i luoghi in cui può abbisognare di sopprimere gli angoli spesso incomodi di una tavola quadrangolare.

PLINTO PER FIGURA — (Plinthe de figure) — Plinto il quale non ha che una base piatta, rotonda o quadrata, per sostenere una statua.

PLUTEO, PLUTEUS — Vitruvio chiama *pluteus* una specie di riparo, appoggio o balaustrata, che si collocava avanti i portici de' tempj a traverso gl'intercolonnj; ed era formato di legno per quanto si può congliietturare da un dipinto d'architettura arabesca, (*tav.* 41 *delle pitture d'Ercolano*) in cui il *pluteus* che vi si vede, presenta una porta d'ingresso mobile.

* *Pluteus*, o *pluteo*, era anche una tavoletta sulla quale si spiegavano e si aprivano i libri, e talora si collocavano i busti de' grandi uomini. — MIL.

PNIX — Chiamavasi così in Atene il luogo in cui i cittadini si radunavano per eleggere i magistrati: era situato presso l'Acropoli sul pendio d'una collina, quasi dirimpetto all'Areopago. Semplice ne era la disposizione: il davanti consisteva in un muro formante la curva d'un ovale, e dalla parte opposta il *pnix* era tagliato nel masso, di maniera che i tre lati o muri naturali si univano ad angolo ottuso. Ne'tempi più remoti il *pnix* non aveva alcun ornato; in seguito fu abbellito di statue, e servì ad uso di Odeon.

PODIO, PODIUM — In generale significa un piedestallo continuato, ed in particolare rialzo di muro che circondava l'arena dell'anfiteatro, e formava una specie di galleria o di corritojo tutto all'intorno, e, a partire dall'orchestra rassomigliava a un piedestallo continuato, in causa del plinto e d'una specie di cornice di cui era ornato.

Nell'anfiteatro e nel circo davasi il nome di *podium* a un certo posto sufficientemente largo per contenere diverse file di scanni situati gli uni di dietro agli altri. Ivi prendevano posto i primi senatori, ed i principali magistrati sulle loro sedie curuli.

*POGGIUOLA o PERGOLO — Ringhiera, loggia, o loggetta, o terrazzo, sostenuto da mensoloni assai sporgenti dal muro. — Dicesi anche talvolta di una scala scoperta e poco innalzata al di fuori di una fabbrica. — MIL.

POLA — Questa antica città, un tempo una delle più ragguardevoli dell'Istria, ha conservato molte vestigia dell'antico suo splendore. Essa fu il centro di una Repubblica, come lo attesta l'inscrizione *Respublica Polensis*, scolpita sulla base di una statua innalzata all'imperatore Settimio Severo; inscrizione che si vede tuttora all'ingresso della chiesa di *Pola*.

Il monumento che si offre più da lungi alla vista arrivando dal mare, sulla cui spiaggia sembra edificato, è l'anfiteatro, le cui mura esterne sono ancora intere. La sua forma è simile a quella di tutti i monumenti di questo genere. È di tre piani, ciascuno dei quali ha settantadue arcate: in tutto duecento sedici. Non rimane che la gabbia dell'edificio. Esso è fiancheggiato da quattro contrafforti, vale a dire da quattro piedritti a sporto e dello stesso ordine di cui abbiamo data notizia all'articolo *Anfiteatro*, e che abbiamo spiegato colla supposizione che fossero la gabbia di quattro scale di legno che conducevano per di fuori ai diversi piani de' gradini, che si crede fossero anch'essi costrutti di legno.

La città di *Pola* ha conservato l'insieme de' due tempj che erano situati paralellamente ed a pendio l'uno coll'altro. Di questi due tempj l'uno non ha più le colonne del peristilio; l'altro è ancora intero, e la sua iscrizione fa conoscere ch'esso era dedicato a Roma e ad Augusto. Ha 12 piedi di larghezza, e circa 24 di lunghezza. L'interno della *cella* forma la metà della lunghezza, l'altra metà è pel *pronao* e peristilio, il quale componesi di quattro colonne nel dinanzi, di due in giro, contando due volte quelle degli angoli, senza annoverare i pilastri delle ante. Esso è precisamente un tempio detto da Vitruvio *prostilo*.

L'ordine è corintio: i capitelli sono ornati di foglie d'ulivo, ed i loro caulicoli sono coperti di foglie di quercia. Le fasce dell'architrave vanno diminuendo di larghezza dal basso all'alto: esse non sono a piombo; ma vanno restringendosi a misura che salgono. Scorgesi nel frontone del dinanzi una specie di medaglione, ed il frontone di dietro ne ha uno simile. Quest'ultima fascia è molto più semplice di quella del dinanzi; nell'interno dell'edificio ricorre un fregio bellissimo scolpito a cartoccio di fogliami, la quale architettura è degna del secolo d'Augusto. Le colonne di questo monumento, da quanto può giudicarsi, sono di una specie di broccatello, che somiglia alla breccia d'Egitto. Il resto del tempio è di marmo bianco: nel frontispizio e da ogni lato della inscrizione è scolpita una Vittoria alata, tenente una colonna.

Eravi a *Pola* un Teatro, di cui non rimangono che pochi vestigi: venne distrutto quasi interamente per costruire la fortezza attuale, le cui mura son formate di que'materiali, e da cui Serlio ha tratto i dettagli che ci ha dato di questo monumento. Esso fu, come la maggior parte de'teatri antichi, costrutto sul pendio di una montagna.

Ma un avanzo di bella conservazione è l'arco trionfale detto *Porta Aurea*, annoverato fra le porte d'entrata della moderna *Pola*. Questo bel monumento ha un'arcata sola a tutto sesto, accompagnata da ogni lato da due colonne corintie sostenenti una trabeazione che fa risalto. Nello spazio compreso in dentro al di sotto della curva è posta l'inscrizione, la quale annunzia che fu una *Salvia Postuma*, la quale a sue spese fece erigere quest'arco a Sergio Lepido, edile e tribuno militare della ventunesima Legione.

Abbiamo, secondo l'uso, chiamato questo monumento *arco trionfale:* tutto però induce a credere ch'esso non fosse, come parecchi altri, che una specie di monumento onorifico, sotto una forma già con-

sacrata: ma questa discussione allungherebbe di troppo quest' articolo (V. Arco trionfale).

Al di sopra della trabeazione s' alza un attico con tre zoccoli, che devono aver sostenute delle statue. A giudicarne dalle inscrizioni, su quello del mezzo doveva essere la figura del Romano pel quale il monumento fu eseguito: a destra vi era quella di suo padre Lucio Sergio edile e decemviro; a sinistra quella di suo cugino Cnejo, edile del pari e decemviro per cinque anni. Queste inscrizioni si veggono sulla facciata verso la città: da questo lato l'architettura è interamente allo scoperto, e si può goderla perfettamente. La facciata esterna, quella dal lato della campagna, era simile; ma venne otturata dalle mura del recinto moderno per modo che si veggono solamente i capitelli delle colonne, ed una parte della curva dell'arcata.

In generale lo stile di quest' architettura è puro, nobile e di buon gusto: gli ornati, in vece di esservi profusi, come si osserva nell'arco di Orange, vi sono per lo contrario applicati con molt' arte. La trabeazione è di un bel profilo, e la scultura è ripartita nel fregio con discrezione: il di sotto della curva dell'arco è ornato di cassettoni a rombo, e le spalle dei piedritti offrono una disposizione elegantissima di ornati a fogliami.

Abbiamo già fatto osservare all'articolo *Arco trionfale* che non devesi credere, come hanno fatto alcuni, che le colonne addossate dell'arco di *Pola* sieno accoppiate. Il disegno del Serlio ha potuto, su questo particolare, trarre in errore: ma i disegni de' moderni viaggiatori dimostrano che le colonne di facciata sono separate fra loro da uno spazio di circa un intercolonnio. Le loro basi sono egualmente allontanate, anzichè essere contigue: quanto alle colonne laterali non vi può essere alcuna incertezza.

* POLENI (Giovanni) nacque a Venezia nel 1683, dedicossi alla fisica ed alle matematiche; di ventisei anni era professore d' astronomia nell' università patavina, sei anni dopo di fisica; ebbe la direzione di tutti i lavori idraulici ordinati dalla repubblica veneta; e sebbene occupato da tanti ufficii, dalle sperienze, dalle speculazioni matematiche e da un'attiva corrispondenza coi più illustri d'Europa, ebbe tempo di approfondarsi con molta cura nell'architettura; onde nel 1748 Benedetto XIV lo chiamò a Roma per esaminare la cupola di San Pietro, e indicare i mezzi coi quali salvare il capolavoro architettonico di Michelangelo. E a questo dobbiamo le sue *Memorie istoriche sulla gran cupola del tempio vaticano.* A proposito d' arte scrisse anche le *Exercitationes vaticanae, critices de Vitruvii architectura.* Benemerito delle scienze, delle arti e del suo paese, morì il 15 novembre del 1761, di settantott' anni. La sua famiglia gli innalzò un monumento, e i Padovani gli eressero una statua nel Prato della Valle tra quelle degli uomini illustri, una delle prime opere di Canova. Lasciò molte opere di fisica, d' idraulica e di antichità. — DE BON.

POLICLETE — (Polyclète) — Il celebre statuario di questo nome, a cui l'antichità aveva assegnato il secondo posto dopo Fidia, per la sua Giunone colossale d'Argo, in oro ed avorio, fu anche un eccellente architetto.

Pausania lo cita come autore di due monumenti assai ragguardevoli. L'uno era in Epidauro una rotonda, denominata *thalos*, che noi diressimo ora *cupola.* Era costrutto in marmo bianco, e nell'interno vi erano dei dipinti di Pausia. Dai dettagli che ne dà il greco scrittore, questo edifizio era circondato da un peribolo, in cui sorgevano moltissime *stele* (cippi o colonnette) sulle quali si leggevano scritti i nomi di quelli che erano stati guariti dal Nume, la malattia da cui erano stati attaccati, ed il modo con cui avevano ricuperata la sanità. A' tempi di Pausania non rimanevano più che sei di queste *stele.*

Ma un edifizio molto più rinomato era, nella stessa città di Epidauro, il teatro costruito nel grande recinto che circondava il tempio di Esculapio. Questo teatro, al dire di Pausania, era di una singolare bellezza. I teatri de' Romani, continua egli, sorpassano, è vero, tutti gli altri in magnificenza d' ornati, ed anche in grandezza, senza eccettuare quello di Megalopoli nell'Arcadia; ma per l' armonia delle parti e per la eleganza nessun altro avvicinavasi a quello di *Policleto*, il quale fu altresì l'architetto della rotonda da noi menzionata di sopra.

* POLIDE o POLLIO, greco architetto, ed ingegnere meccanico, nato nella Tessaglia. Vitruvio lo loda come primo inventore di macchine di guerra; indi qual maestro di Diade e di Cerea ingegneri di Alessandro Magno, ed autore d'un Trattato sulle macchine. Lomazzo lo dice anche pittore e scultore. — DE BON.

* POLIDORO (Ercole) nato in Cremona circa il 1400, fu allievo in patria dell'architetto Oldovino. Bianca Maria Visconti moglie di Francesco Sforza, duca di Milano, si valse di lui per erigere due monasteri con chiesa in Cremona, quello del *Corpusdomini*, e quello di Santa Monica, assai bene distribuito, con chiesa grande a tre navate interna ed esterna di un ordine gotico che comincia ad ammettere qualche ornato di buono stile. — DE BON.

POLIGONO — (Polygone) — Figura di più angoli. Si appropria in modo particolare questo vocabolo, parlando di architettura militare, alla fortificazione di alcune antiche città. Dicesi altresì delle figure di disegno a scomparti, e quindi *poligono regolare*, e *poligono irregolare.*

POLIRE, LUSTRARE — (Polir) — In generale significa levare, collo sfregamento, le ineguaglianze che lo strumento lascia sui materiali.

Ogni sorta di materiale si *polisce* con sostanze diverse. Il ferro si *polisce* collo smeriglio; il legno con la pelle di cane e la pietra pomice; e la pietra coll'arenaria polverizzata e col sabbione. Si *poliscono* i marmi e le pietre dure con la pietra pomice; la pelle

di cane, lo smeriglio, la cera e con altri processi più o meno lenti.

Il polimento, che aggiugne a' bei materiali una nuova bellezza, contribuisce inoltre alla loro conservazione: è certo che un marmo, il quale abbia ricevuto il polimento, non solo mantiene più lungamente la venustà de'suoi colori, ma oppone ben anche maggiori ostacoli alla umidità, alla polvere e ad altre cause distruttibili. L'effetto naturale del polimento è di chiudere i pori della materia; e se, per operare questo polimento o per compirlo, si è fatto uso dello sfregamento colla cera per esempio, allora l'azione delle cause atmosferiche la pregiudica meno, l'acqua e la polvere vi scorre giù, e la superficie viene così preservata da tutti gl'inconvenienti cui soggiace la pietra mal polita. È noto che certe lordure semplici in apparenza, che si veggono sui marmi anneriti ed esposti alle intemperie delle stagioni, sono il germinamento d'un lichene finissimo, che mette radice ne' pori della materia, che l'umidità vi conserva, che si propaga e finisce coll'alterare in più modi la materia stessa.

Gli antichi, nelle opere di tutte le loro arti, furono esattissimi nel dare ad esse tutto quel polimento di cui erano suscettive. Quando la pietra per sua natura non comportava un polimento proprio, vi davano dei colori, o la rivestivano d'intonachi leggerissimi di stucco, che *polivano* con grandissima diligenza e che di poi colorivano.

Non saprebbesi dire come il polimento che si dà alle pietre negli edifizj aggiunga preziosità all'architettura, purezza a tutti i dettagli, e concorra a renderne l'aspetto aggradevole.

* POLISTILIO — Edificio sostenuto o adornato da gran numero di colonne (V. Polistilo).

POLISTILO — (Polystile) — Voce greca composta da πολυς, molto, e ςυλος, colonna. Questo aggiunto, quando vien dato ad un edifizio, significa non solo che vi sono più colonne, ma bensì che ve ne sono in grandissimo numero. Troviamo quindi la parola *polistilo* adoperata dagli antichi scrittori per indicare certe parti de'tempj dell'Egitto che erano tutte piene di colonne. In fatti sarebbe stato difficile agli architetti egizj di non moltiplicare le colonne in un locale su cui era d'uopo stabilire una grande piattaforma. Non potendo far uso nell'interno nè di vôlte, nè di soffitti di legno, e non avendo altro mezzo di copertura che quello delle lastre di pietra, non poterono coprire que' grandiosi interni se non aumentando il numero delle colonne, che spaziavano secondo la lunghezza e la larghezza, sempre però limitata, delle loro lastre. Veggonsi anche a' dì nostri quelle sale *polistile* che sembrano una selva d'alberi egualmente spaziati. Il nome di *polistilo* conviene inoltre ad alcuni monumenti degli Arabi nelle Spagne, imboscati anch'essi di colonne (V. Moresca Architettura).

* POLISPASTO — Macchina adoperata dagli antichi, la quale consisteva in una sola antenna inclinata, accomandata a varie funi, ed a questa si attaccavano diverse carrucole.

* Il *polispasto* o *Corvo d'Archimede* era una specie di gru, composta di parecchie forze oltre quelle che vi si applicano presentemente. Era una trave o antenna lunghissima e di più pezzi, rinforzata nel mezzo da forti suole, il tutto assicurato con cerchi di ferro e con una legatura di corde di distanza in distanza, come l'albero maestro di un naviglio; e questa furiosa trave doveva essere allungata con un'altra di quasi eguale forza. Tale enorme leva di prima specie veniva sospesa ad un grande albero commesso ed unito sulla propria suola, simile ad un argano: applicata e posta ritta in piedi contro l'interno della muraglia d'una città, assicurata con forti legami o anelli di ferro nei quali passavansi grosse funi che abbracciavano l'albero alla cui estremità era appeso il corvo. All'estremità di questa macchina erano molti grappini sospesi a catene, che si gittavano sui navigli quando venivano a portata: come scorgevasi che i grappini avevano afferrata la nave, abbassavasi una delle estremità della leva mentre l'altra si sollevava insieme col naviglio; ad un certo punto lo si lasciava cadere in mare, tagliando la fune che lo teneva sospeso. Questa macchina fu impiegata nell'assedio di Samo, e poco prima da Demetrio Poliorcete in quello di Rodi: ma ciò che la rese più celebre fu l'uso fattone da Archimede nell'assedio di Siracusa. — *B.*

POLITO, POLIMENTO — (Poli, Poliment) — Il *polito* ne' materiali, è il risultato del *polimento* che si fa loro subire, il quale dà lustro e lucentezza ai marmi, alle pietre rare e dure di cui fanno uso la scultura e l'architettura.

POLLAJO — (Poulailler) — Luogo chiuso dove si tengono i polli in un cortile od in una fattoria.

Gli antichi avevano posta la maggior cura in questa piccola costruzione. Nelle loro ville o case di campagna, si fabbricava il pollajo (*gallinarium*) verso sud-est ed accanto alla cucina perchè ne ricevesse il calore. Quando non si poteva costruirlo in detto luogo, vi si praticavano tre divisioni. L'entrata era posta in quella di mezzo, la quale era la più piccola ed aveva sette piedi di altezza, di lunghezza e di larghezza. Da questa divisione passavasi nelle altre due situate a sinistra e a destra, ove stanziavano i polli. Nella divisione di mezzo eravi di fronte all'entrata, contro il muro del fondo, un focolajo per accendervi il fuoco, il cui fumo, salubre ai polli, spandevasi nelle divisioni laterali. Ciascuna di queste aveva 7 piedi di larghezza, 12 di lunghezza, ed altrettanti di altezza. Ogni divisione era divisa in tre piani, e dal lato dell'oriente eranvi ad ogni piano delle piccole aperture, donde i polli potevano uscire alla mattina e rientrare alla sera. Al basso vi si praticavano delle aperture più grandi, per farvi entrare la luce, e per vedere se le galline avevano fatto l'uovo. Dinanzi a queste ultime era posta una ramata per im-

pedire che vi entrassero animali nocivi. Davasi ai muri molta grossezza per incavarvi poi delle nicchie, nelle quali si collocavano il nido delle galline. Si preferiva questo metodo a quello di piantare dei piuoli nel muro per sospendervi delle ceste. I muri erano rivestiti d' un intocaco ben liscio tanto al di fuori che al di dentro, onde impedire l' arrampicamento agli insetti ed agli nimali nocivi.

POLLAJOLO (Simone) soprannominato il *Cronaca*. Il Vasari nella vita di *Andrea Contucci*, dà il nome di *Pollajolo* all'artista di cui ci facciamo a parlare, e pure il nome di *Cronaca* è quello sotto cui è generalmente conosciuto. Questo soprannome, che significa *cronichista*, gli venne attribuito per l'abitudine ch' egli aveva di fare di continuo il racconto del suo viaggio a Roma, dov' erasi rifuggito, e del soggiorno che vi aveva fatto.

S' ignora la causa della sua partenza da Firenze e della sua lunga dimora in Roma, ove si applicò all' architettura, facendo sui monumenti antichi, lunghi e profondi studj. Fattosi un dovizioso corredo di cognizioni ritornò a Firenze, ove non tardò a cattivarsi l'universale estimazione. Si notò in lui un giudizio sicuro, una elevazione di stile e di gusto che lo resero superiore a tutti quelli che, allevati nelle scuole private, non sapevano che ripetere quello che avevano già ripetuto i loro maestri. Quanto a lui, non seguiva altre lezioni che quelle dell' antichità e di Vitruvio, aggiugnendovi però gli esempj di colui che lo aveva preceduto sullo stesso cammino, cioè del famoso Brunelleschi.

E diffatti questo grande architetto aveva introdotto ne' monumenti, e dietro l'esempio di lui anche i suoi successori, le linee imponenti e le forme grandiose delle antiche costruzioni, ed altresì la purezza negli ordini delle colonne. Già parecchi palagi, facendo dimenticare colla loro maestria e grandezza le opere del medio evo, avevano richiamato nella bellezza delle forme e dei dettagli il gusto dell' architettura greca. Di questo numero erano state, dopo le opere del Brunelleschi, quelle di Michelozzo, di Giuliano e di Benedetto da Majano.

Quest'ultimo era stato incaricato da Filippo Strozzi il vecchio di soddisfare al desiderio ch'egli aveva di lasciare di sè una memoria durevole colla erezione di un magnifico palazzo; e questa onorevole passione fu pienamente secondata. Tre secoli e mezzo sono passati su quest' edificio senza che abbiano potuto cancellarvi il nome di Strozzi. Scorgendolo ancora nello stato in cui era il primo giorno, possiamo ritenere che, prescindendo da cause distruttive estranee al corso naturale delle cose umane, farà pago per molto tempo ancora il desiderio del suo fondatore.

Benedetto da Majano, il quale vi diede principio sopra un pianta quadrangolare ed isolata, incontrò varie difficoltà per effettuarne l'insieme da parte dei proprietarj vicini, che non volevano alienare dei terreni attigui. Durante il contrasto egli condusse a termine una parte dell'edificio. L'opera quanto all'esterno era ancor lontana dall' essere terminata, quando egli abbandonò, nè sappiamo il perchè, la città di Firenze. Per una felice combinazione *Pollajolo* vi fece ritorno dopo di aver lasciato Roma: fu tosto impiegato dallo Strozzi nel fare un modello completo del suo palazzo tanto nell' esterno che nell' interno. Esternamente il piano superiore non era fabbricato, e quindi il palazzo mancava del suo finimento; nulla ancora era stato deliberato circa gli appartamenti, lo scalone e la corte.

Fu in particolar modo nel compimento della facciata di questo palazzo che *Pollajolo* si acquistò una grande riputazione; intendiamo parlare del magnifico cornicione, capolavoro dell'architettura moderna, che tutti gli artisti da tre secoli in qua encomiarono e fecero oggetto de' loro studj. Si è preteso che l' architetto abbia tolta la modanatura da un' opera antica. Però dobbiam confessare che non v' ha cosa più difficile nè più pericolosa ad un tempo di queste composizioni tanto sono diversi i rapporti di dimensione, di forma, di carattere, d' effetto, che risultano dalla differenza dei monumenti e della loro situazione. Nulla dunque di più difficile in questo genere che di copiare un' opera altrui, quando non si procuri d' imitarla in un modo originale.

Il Vasari ha lodata estremamente la perfezione portata da *Pollajolo* nell' apparecchio e nel legame dei massi con cui è formato quel vasto coronamento, come altresì la diligenza con cui fu condotta l' intera costruzione del detto palazzo. Questa diligenza, egli dice, fu tale che quella gran mole sembra non già un aggregato di pietre, ma tagliata in un sol masso. Duecento cinquant' anni sono trascorsi dal giudizio del Vasari, e possiamo affermare che anche oggigiorno l' occhio non saprebbe scoprirvi una sconnessione di pietra, che possa smentire un tale elogio.

La corte interna del palazzo, quantunque ornata di due ordini di colonne, le une doriche, le altre corintie, di bellissimo porticato e di tutti i dettagli architettonici più accurati, non sembra corrispondere, soprattutto per la sua poca estensione, all'imponenza dell' esterno. Ma si è già notato, che in origine l' architetto si trovò circoscritto dalla esigenza del terreno. *Pollajolo* dovette inoltre sottomettersi, per ciò che concerne certe disposizioni tanto nella esecuzione dello scalone, che nella distribuzione degli appartamenti, a dati già preventivamente stabiliti.

Noi piuttosto amiamo ripetere, col Vasari, che a malgrado di quanto vi si può desiderare, il palazzo Strozzi è un capolavoro di quella prodigiosa ed imponente architettura fiorentina, che sotto i rapporti di robustezza e grandiosità, non è stato nè superato, nè eguagliato. Crediamo anzi poter aggiugnere, che non ostante tutto ciò che è stato di poi intrapreso di *grande* in Europa (non intesa questa parola sotto il rapporto di estensione) nulla ha potuto far scadere dal primo posto l'opera di *Pollajolo*.

Di lui è pure in Firenze la sagrestia della chiesa del Santo Spirito. È dessa un tempietto ottagono di bella proporzione, e benissimo eseguito. Fra le altre particolarità che vi si ammirano, meritano di essere notati certi capitelli corintj, lavorati con quella maestria, che distingue lo scalpello del famoso Contucci (V. Contucci).

Di *Pollajolo* è anche l'architettura della bella Chiesa di San *Francesco al Monte*, fuori di Firenze, sulla collina di *San Miniato*, che Michel Angelo chiamava la *sua bella villanella*. Essa ha una sola arcata ornata di sei colonne da ciascuna parte. Il nostro architetto ebbe anche l'onore d'una delle più grandiose costruzioni intraprese a' suoi tempi in Firenze. Trattavasi di fabbricare l'ampia sala del Consiglio nel palazzo della Signoria. Gli architetti più rinomati di quel tempo ne diedero diversi progetti. Era allora in gran credito il Savonarola, ed essendo amico di *Pollajolo* contribuì a fargli ottenere la preferenza. La sala, esegnita da questo architetto, è riguardata come la più vasta che vi sia in Italia, ma presentemente non rimangono di quest' opera che le pareti ed il tetto: tutto l'interno è stato in seguito cangiato dal Vasari.

Negli ultimi suoi anni *Pollajolo* erasi interamente dato al partito di Savonarola, ed aveva abbracciato tutte le opinioni politiche di questo fanatico predicatore: esse occuparono tutti i suoi pensieri, tutti i suoi ragionamenti. In tale stato fu côlto da lunga malattia, che lo tolse di vita nell' età di cinquantacinque anni. Fu sepolto nella chiesa di Sant' Ambrogio in Firenze.

POLLICE — (Pouce) — La dodicesima parte del piede parigino, la quale si divide anch' essa in dodici linee.

Pollice quadrato — (Pouce carré) — È l'estensione d' un pollice tanto in lunghezza che in larghezza, la quale contiene 144 linee quadrate, ed è la 144.^{ma} parte di un piede quadrato.

Pollice cubico — (Pouce cube) — È un solido di un pollice in lunghezza, larghezza ed altezza, che è la 1728.^{a} parte d' un piede cubico, e contiene 1728 linee cubiche.

Pollice d' acqua — (Pouce d'eau) — È una quantità d' acqua corrente la quale passa continuamente da un' apertura rotonda d'un pollice di diametro (di maniera che la superficie dell' acqua rimane sempre, nel serbatojo, più alta dalla parte superiore di quest'apertura) e fornisce in un minuto 13 pollici d'acqua, ed in un'ora 800 pinte o 2 moggi, 224 pinte di Parigi.

POMICE — (Pierre ponce) — Pietra o lava vitrea che si adopera per unire e polire diverse materie. Si polisce con questa pietra la pergamena ed altre sostanze molli: ma più particolarmente se ne fa uso pe' legni e pei marmi. Gli scultori se ne valgono per dare alle statue e a lavori simili l'ultimo polimento per far scomparire tutte le traccie dello strumento od anche la scabrosità della materia.

POMICIARE, IMPOMICIARE — (Pomer) — Adoperare la pietra pomice per dar polimento al legno, al marmo ecc.

POMPEI — Antica città della Campania, vicina ad Ercolano, la quale fu sepolta sotto le ceneri del Vesuvio.

All' articolo *Ercolano*, abbiamo detto che l' eruzione dell' anno 79 dell' era volgare non fu la sola causa della distruzione di *Pompei*. Un terremoto ne aveva precedentemente rovesciati gli edificj. Sembra che da questo avvenimento a quello della grande eruzione sia passato uno spazio di tempo, durante il quale gli abitanti, rientrati nella loro città, avranno potuto ristaurare parecchie delle loro abitazioni. È provato inoltre che Pompei non fosse interamente coperta nel 79 dalla eruzione del Vulcano; che successive eruzioni contribuissero più o meno alla sua scomparsa; e che in queste diverse epoche le nuove costruzioni subissero, in questi intervalli, più sorta di distruzione indipendentemente da cause naturali.

Riferiremo alcune di queste considerazioni per ispiegare i diversi gradi di conservazione o di ruina sotto il cui aspetto si presentano ora gli avanzi di questa antica città, e per applicarvi una critica giudiziosa.

I monumenti di *Pompei* appartengono senza dubbio all'architettura greca. Tuttavolta dobbiamo convenire che non vi si mostra in tutta la sua purezza. I popoli che l' hanno abitato successivamente vi lasciarono le traccie di un gusto più o meno degenerato. Vi si scorge particolarmente la influenza della dominazione de' Romani verso un' epoca che non fu quella della severità del gusto. Aggiungasi che Pompei era una città di terzo ordine. Ora è ben raro che gli artisti più rinomati vogliano in luoghi simili esercitare il loro ingegno. *Pompei* non avrà avuto nè le occasioni nè i mezzi d'innalzare grandiosi monumenti in cui l'arte potesse spiegare tutte le sue risorse. Vi trovano, è vero, quasi tutti gli stabilimenti pubblici di cui si componevano le grandi città, ma sono essi ridotti tanto nell' estensione, che nella composizione, come anche rispetto alla misura e qualità de' materiali.

Esaminando le ruine di *Pompei* dal lato della costruzione, vi si rileva l' uso dei diversi processi di fabbricare menzionati da Vitruvio; i più comuni però sono l' *opus incertum* e la costruzione in mattoni.

Le pietre sono la lava dura, le scorie vulcaniche, il tufo più o men bianco; la pietra pomice bianca; il piperno, pietra grigia d'un grano rude, alcune altre pietre calcari, ed il travertino.

La malta che lega i materiali, quantunque molto abbondante in certe situazioni, non ha tuttavia quella solidità, che suole avere in altri luoghi; pare che ciò sia dipenduto dalla negligenza degli operai.

Il rame, il ferro ed il piombo sono posti in opera nelle costruzioni a un di presso come si fa presentemente; ma, contro la pratica ordinaria degli antichi, l' uso del ferro è più comune di quello del rame.

Il legname, oltre ad altri usi, servì a fare, come tuttogiorno si pratica in Napoli, terrazzi solidissimi sebbene sostenuti da pezzi di piccolo diametro e di una gran portata. Questi legnami sono per lo più di faggio, cui davasi la preferenza massime per le tettoje.

Gli edificj sono ornati con poco dispendio, e, ad eccezione di alcuni pavimenti e dei mosaici, non si trova impiegato il marmo che nei teatri. Lo stucco, adoperato negli ornati come rivestimento negli intonachi, è fatto secondo i processi indicati da Vitruvio. Facevasi anche uso in *Pompei* d' un composto, quasi consimile, per le aree dei terrazzi negli appartamenti e ne' cortili. Prima che divenisse secco, vi si introducevano dei pezzetti di marmo colorato; talvolta si mescolava soltanto a questo intonaco delle tegole peste, ciò, che gli dava l' apparenza d' una specie di granito rosso; e si denominava *opus siginum*. Gli edificj hanno quasi tutti i pavimenti a mosaico, denominati dai Greci *lithostrotos*.

Le pitture erano d' un uso così generale a *Pompei*, che questa città può dirsi interamente dipinta: sono di quel genere di composizione detto a' dì nostri *arabesco*, genere che principiò a divenire di moda al tempo di Augusto, e contro del quale si è tanto scagliato Vitruvio.

In alcuni siti soltanto sonosi scoperte le mura di *Pompei*; e queste poche bastano però a dare una giusta idea della loro costruzione. Esse sono fabbricate in grosse pietre, tagliate e collocate con molta diligenza. Fra le porte, non ve ne sono di visibili che tre; altre sono conosciute, ma non ancora dissotterrate cogli avanzi delle mura di recinto. Una di queste porte, già da gran tempo conosciuta, consiste in tre aperture: cioè una grande e due piccole laterali, che son ripetute alle due estremità di un lungo passaggio. Il tutto è costruito in mattoni e pietrami posti a corsi alternativi, e rivestito di stucco.

Questa porta mette ad una contrada il cui lastricato è formato, come quello delle vie romane, di grossi massi poligoni irregolari, con una piccola rotaja da ciascuna parte. Trovasi, all'entrata di questa contrada, diverse tombe ed una piccola *edicola*. Più lontano sorge la tomba della sacerdotessa Mammia; essa è decorata di colonne incassate e cinta da un appoggio formato da piccole arcate. È costrutta in pietrame; le colonne sono di mattoni, e l'esterno ha un rivestimento di stucco. L'interno è ornato di nicchie e di pitture, e nel mezzo v' è un massiccio che portava senza dubbio l'urna entro cui si custodivano le ceneri di Mammia.

Sulla strada che conduce alla città sonosi scoperte altre tombe molto più ben conservate di quella di Mammia. La descrizione di queste tombe darebbe argomento ad un' opera: e noi ci limiteremo a darne una succinta enumerazione. Lasciando da parte i primi due monumenti, i quali non portano alcuna iscrizione da cui si possa rilevare il nome di chi li ha fatti innalzare, viene subito dopo il sepolcro di Lucio Libella e di suo figlio; un altro sepolcro anonimo, un triclinio funebre, la tomba di Nevolia Tiche, e di Numazio, quella di Calvenzio Quieto; un' altra di forma rotonda, senza nome, e quella di Scauro.

Se si dovesse dar conto, entrando nell' interno della città, e percorrendone le contrade che sono state sgombrate, di tutte le case di cui il pian terreno presenta la pianta, o delle quali qualche alzato più o meno conservato permette di rilevare la distribuzione, sarebbe mestieri diffondersi in particolarità, che a render chiare non basta il solo ragionamento. Rimetteremo pertanto il nostro lettore all' opera *le Ruine di Pompei* di Mazois.

Alcune nozioni compendiate sulle case di questa città, e sui principali monumenti, basteranno per un articolo di Dizionario.

Si osserva in *Pompei*, come in tutte le città, tre classi di case: le une piccole, le altre mediocri, le terze di una estensione grandissima.

Qualunque fosse la classe cui appartenessero, quasi tutte queste case, per quanto pare, non avevano che un piano a terra, almeno verso la contrada. In alcune si veggono, o avanzi di scale, o, ne' muri, certi buchi che indicano i pezzi di legname, che sostenevano gli scalini, conducenti ad un piccolo piano le cui finestre guardavano il *cavaedium* o cortile. Questa disposizione corrisponde esattamente a quella delle case de' Greci, descritte da Vitruvio. Sappiamo in fatti che nelle dette case non vi erano de' piani gli uni sovrapposti agli altri; e ciò dipendeva dalle costumanze: ogni famiglia aveva la propria casa, e questa aveva in estensione di superficie ciò che in altri luoghi si acquista in altezza.

Si è osservato a *Pompei*, che molte case grandi avevano verso la contrada delle botteghe, le quali bene spesso non comunicavano colla casa da cui erano dipendenti.

Le case particolari di *Pompei*, tanto nella pianta, quanto negli avanzi del lor alzato hanno dato motivo a fare un confronto della loro interna disposizione colla descrizione che Vitruvio ci ha lasciato delle case del suo tempo. Il testo di questo scrittore, privo di disegni illustrativi, è rimasto in certi luoghi così oscuro che difficilmente sarebbe stato inteso senza la scoperta della città di *Pompei*. Per esempio, egli distingue nella disposizione interna delle case cinque spezie di *cavaedium* o di *atrium:* cioè il toscano, il tetrastilo, il corintio, il *displuviatum*, il *testudinatum*. Ristabilendo sulla loro pianta, e cogli avanzi di muri e colonne che sussistono, un buon numero di case di *Pompei*, troviamo con molta precisione tutte le varietà che Vitruvio ha stabilito in questa parte dell' arte delle distribuzioni interne.

Quasi tutti i locali d'uso descritti o menzionati dagli scrittori, nell' insieme delle case antiche, sembrano essere stati conosciuti e restituiti, con maggiore o minor esattezza, dall' autore citato più sopra delle *Ruine di Pompei*. E sono quelli conosciuti sotto la

denominazione di *tablinum*, *cubiculum*, *procœton*, *triclinium* o *coenaculum*, *diaeta*, *oeci*, *exaedra*, *pinacotheca*, *ergastulum*, *sacrarium*, etc.

Gli scavi recenti, che in questi ultimi anni sono stati eseguiti per ordine del governo napolitano in *Pompei*, hanno singolarmente accresciute le scoperte di case più ragguardevoli per la loro estensione, per la magnificenza degli ornati o delle pitture, che vi si sono conservate. Non entreremo in questi particolari, che a volerne dare anche un compendio fornirebbero materia ad una lunga opera.

Lo stesso dicasi de' monumenti, il cui elenco si è ancor più aumentato da una ventina d'anni a questa parte.

Sonosi scoperte delle terme, o bagni pubblici, un teatro, un anfiteatro, un tempio della Fortuna, uno di Venere, un altro di Giove, una basilica, un calcidico, un tempio di Mercurio ecc. Parecchi di questi edificj formavano parte del *forum*, di cui parleremo in appresso.

Fra tutti i tempj, recentemente scoperti, quello che si è conservato intero, e che è molto importante, si è il tempio d' Iside, già conosciuto da tempo remoto.

Esso è in piccolo una imagine somigliantissima di que' tempj grandiosi dell'antichità circondati da un vasto recinto, sparso di piccoli monumenti ed ornato di portici e di colonne tutto all' intorno. Questo è del pari rinchiuso da un peribolo, il quale presenta un passeggio fra il suo muro ed una fila di colonne quasi tutte conservate. Nel mezzo dell' area sorgevano alcune are, e vi sussiste ancora una *edicola* ornata esternamente di bassirilievi a stucco. A capo di quest' area s' innalza il tempio propriamente detto: edificio di piccola estensione, al quale conducevano parecchi gradini. L' interno è un santuario oscuro.

Fra tutte le recenti scoperte, la più singolare è quella del *forum*, il cui insieme corrisponde benissimo, nella sua disposizione e pe' suoi accessorj, alle nozioni di Vitruvio. Si è creduto vedervi, oltre ad alcuni tempj che mettevano al suo recinto, una curia, un ospizio pubblico, o secondo altri un *Panteon*, un *calcidico* che pare abbia fatto parte della basilica, giusta la nozione che ci diede Vitruvio intorno a questo locale.

Il detto *forum* ha esercitato l'ingegno di parecchi architetti, i quali ne hanno riordinato l'insieme in disegno, senza di che ogni nostra descrizione non sarebbe sufficente a darne un'idea.

POMPEI (Alessandro). Merita di essere annoverato fra i primi amatori ed intelligenti dell'architettura che hanno perpetuato nello scorso secolo il buon gusto e lo stile de' grandi maestri. Una solerte educazione aveva sviluppato in lui l'amore alle scienze ed alle arti, le quali occuparono tutto il corso della sua vita.

Nel 1731 il Conte *Pompei* essendo stato costretto di rifabbricare per intero il palazzo che possedeva nella sua terra d' Illagi, e non trovando in Verona alcun architetto degno della sua confidenza, si pose a studiare l' architettura. In breve tempo Verona e l' Italia ebbero in lui un architetto egualmente versato nella teoria che nella pratica dell' arte.

Nel 1735 pubblicò un' opera intitolata: *I Cinque ordini d'architettura civile, secondo Michele San-Micheli.*

Si noverano di lui due palazzi, l'uno pel marchese Pindemonti, nella sua terra, l' altro nel paese di Pessino, pel conte Giuliari. La loro architettura è bene ideata, la costruzione esterna presenta delle arcate ornate di ritagli e di bugnati. Di lui è pure la Chiesa rotonda esternamente, e ottagona internamente, che si incontra fuori del villaggio di *Sanguinetto*.

Il conte *Pompei* lavorò di preferenza in Verona. Vi costrusse la dogana, vasto edificio con una corte lunga 220 palmi, sopra una larghezza proporzionata, con due ordini di gallerie a colonne. Architettò il porticato in cui Scipione Maffei volle raccogliere i monumenti e le iscrizioni antiche di cui andava facendo collezione. Molti altri edificj furono costruiti da lui medesimo in Verona, ed altri sui disegni da lui lasciati dopo la morte.

PONTE — (Pont) — Un ponte, a volerlo definire dall'uso genarale cui serve, è una strada sospesa col mezzo di varj sostegni, a fine di poter traversare un fiume, un canale, una estensione qualunque di acqua, un fossato, uno spazio fra terre e montagne.

A considerarlo poi sotto il punto di vista particolare della sua esecuzione, esso è un'opera costruita di varj materiali, con processi diversi, il cui oggetto è di offerire una via sicura, solida e adattata alle convenienze ed ai bisogni dei tempi, dei luoghi e dei popoli.

Questa duplice definizione fa conoscere quale corredo ed estensione di cognizioni dovrebbe abbracciare questo soggetto, se fosse d' uopo riunire sotto questo titolo i lavori di tutti i tempi e di tutti i paesi ed entrare in tutti i dettagli di costruzione che ad essi appartengono. Altre opere (sotto il titolo di *Ponts et Chaussées*) hanno ampiamente trattato di questa materia; e quindi noi ci limiteremo a dare un riassunto compendiato, per ciò che spetta all' architettura, il quale conterrà da una parte le nozioni cronologiche e storiche di queste opere, e dall' altra le nozioni sistematiche della loro costruzione.

NOZIONI CRONOLOGICHE E STORICHE SUI PONTI.

Coloro che amano di risalire, in ogni genere di invenzioni, ai primi saggi che potè il bisogno suggerire alle società nascenti, pongono con molta verisimiglianza il primo punto di partenza della pratica dei *ponti* nella fabbricazione delle zattere, formate dicono essi, d' alberi coricati alla riva dei fiumi, e d' altri alberi coricati a traverso della corrente, poi coperti di fascine, di terra e di zolle. Questo per altro non può aver luogo che su larghi ruscelli, o su fiumi di mediocre larghezza.

Se vogliasi speculativamente indagare quale specie di *ponte*, nell'ordine delle prime intraprese, venisse sostituito alle zattere, sembra che il secondo tentativo sia stato quello di unire dei battelli legati fra loro a traverso della corrente d'un fiume. Questo modo di attraversare i fiumi usato nelle operazioni militari, si è conservato sino a' dì nostri in qualche grande città.

I *ponti* di legname ci presentano in seguito il primo sistema di questo genere di costruzione. E secondo l'ordine naturale delle invenzioni meccaniche, fa d'uopo dividere in due epoche l'esecuzione di questo processo. Gli uomini dapprima si dovettero accontentare di piantare dei piuoli nei terreni coperti dall'acqua, e stabilirvi al di sopra delle travate o piatteforme di legno che dovevano formare il cammino. In seguito, e quando fu ritrovato l'espediente delle ture per fabbricare al di sotto della corrente, si costruirono dei piloni in muratura che servirono di sostegno ai legnami su cui doveva essere innalzata, in più maniere, la piattaforma della via.

Questa costruzione economica, ma soggetta però a frequenti riparazioni, fu bentosto susseguita dalla costruzione in cotto, o in pietra da taglio, particolarmente quando l'uso delle vòlte divenne comune.

Nell'applicare questa teoria cronologica della costruzione de' *ponti* ai popoli che anticamente fecero uso dell'architettura, devesi però aver riguardo a certe cause locali che dovettero più o meno favorire la costruzione dei *ponti* medesimi.

Ogni popolo, in fatti, può avere innalzato con molta intelligenza ed ingegno ragguardevoli edificj, e non aver costruito alcun *ponte*. Una causa naturale semplicissima, fondata sulla natura e sulla misura dei fiumi in ogni paese, può render ragione di questo fatto. In Egitto, per esempio, l'immensa larghezza del Nilo e le sue periodiche innondazioni ci spiegano abbastanza la mancanza dei *ponti* in questo paese; quanto poi agli innumerevoli canali di cui esso è intersecato, i più semplici mezzi per attraversarli avranno bastato. Non abbiamo ancora citato alcun esempio di *ponti* nella Grecia, di cui non si riscontra veruna traccia. Per una ragione opposta a quella dell'Egitto, i Greci non potevano eseguire grandi costruzioni di questo genere. La Grecia propriamente detta non ha che piccoli fiumi; ed alcuni di quelli che si chiamano tali, sembrano piuttosto torrenti ingrossati ad intervalli, anzichè grandi masse d'acqua che, nel lungo loro corso, unendosi ad altre, richiedono, per essere traversate, enormi e dispendiose costruzioni.

Seguitando colla storia delle altre opere architettoniche quella de' *ponti* in Italia sotto l'impero dei Romani, noi vediamo un paese intersecato da grandissimi fiumi, e quindi offrire all'architettura moltiplici occasioni di costruire dei *ponti*, ed in grandi dimensioni, tanto per l'uso interno delle città, quanto pel servigio delle spedizioni militari ne'paesi lontani. Roma, sino da' suoi primordj, fu costretta a fare molti grandiosi lavori di questa fatta sul Tebro, fiume, la cui massa d'acqua, e la repentina escrescenza, richiedettero coll'andar del tempo solide costruzioni. Però sembra che i primi suoi *ponti* sieno stati di legname. Tale fu quello che servì a congiungere il Gianicolo al monte Aventino; e fu denominato *Sublicius*, perchè posava su pali e travi; e nella sua costruzione non erasi adoperato nè ferro, nè caviglie, per poterlo più facilmente disfare in caso di bisogno. Vi ebbero in Roma sino ad otto *ponti*. Quello or ora menzionato, detto di poi *Æmilius*, per essere stato ricostruito in pietra da Emilio Lepido; ruinato di nuovo, fu rifabbricato da Antonino Pio in marmo donde prese il nome di *Pons Marmoratus*. Non ne rimane al presente che qualche traccia. Il ponte trionfale vicino al Vaticano, che venne perciò denominato *Pons-Vaticanus*, conduceva dal Campo Marzio al Vaticano; e per quanto si crede, ne rimangono ancora le vestigia presso l'ospitale di Santo Spirito. Il *ponte* Palatino o *Senatorius* era situato tra il *forum* ed il Gianicolo; distrutto nel 1598 da un traripamento del Tevere, non venne più ricostruito; e chiamasi ora *Ponte-rotto*. Due *ponti* servivano un tempo di comunicazione tra la città e la così detta isola *del Tevere*. L'uno, detto *Fabricius* dal nome di chi lo fece costruire quand'era *curator viarum*, è denominato in oggi *Ponte de' quattro Capi*, in causa di una figura con quattro teste situata al principio di questo *ponte* nell'isola. L'altro *ponte*, che congiungeva l'isola col Gianicolo, fu denominato *Pons Cestinus*, perchè fu costruito da Cestio Gallo al tempo di Tiberio. Oggi chiamasi col nome della chiesa di San Bartolommeo che si trova nell'isola. *Il ponte Janiculensis*, o *Aurelius* conduceva dal Campo Marzio al Gianicolo: fu ricostruito sotto il regno di Antonino Pio. Riedificato dal pontefice Sisto V, ne ritenne il nome, che tuttora conserva di *Ponte Sisto*. Il *ponte Ælius* o *Adrianus*, così chiamato dal nome dell'imperatore che lo fece costruire, sussiste ancora per intero: i pontefici Nicolò V e Clemente IX lo fecere ristaurare ed ornare di statue. Chiamasi ora il *ponte Sant-Angelo*. Il *ponte Milvus*, è ora denominato *ponte-Mole*, ed è distante un miglio da Roma. Nicolò V lo ha fatto ristaurare, ma non conserva quasi più nulla dell'antica sua costruttura. In questa enumerazione non sono compresi molti altri *ponti* di minor importanza, che sono presso alla città sull'*Anio* o *Teverone*.

L'Italia conserva ancora in altre sue contrade molti avanzi di *ponti* costrutti dagli antichi Romani. Alcuni sono stati ristaurati ne'tempi moderni, come quello di Capua sul Vulturno. Abbiamo all'articolo Narni parlato diffusamente del *ponte* che i Romani avevano costruito sulla Nera, per istabilire una comunicazione fra due altissime montagne. A Rimini si ammira tuttora, conservato per intero, un bellissimo *ponte* costruito da Augusto (V. Rimini).

L'arte di costruire i *ponti* andò progredendo coll'impero romano, vale a dire a misura che le sue conquiste in regioni lontane, e le militari operazioni si estesero a paesi traversati da fiumi considerevoli, come sono il Rodano, il Reno, il Danubio. Perciò varj scrittori fecero menzione del *ponte* che da Trajano fu innalzato sul Danubio per facilitare il passaggio nella Dacia. Secondo Dione Cassio, esso aveva venti piloni costrutti in pietra da taglio, i quali, senza computare le fondamenta, avevano 154 piedi di altezza, 60 di larghezza, ed erano congiunti da arcate di 170 piedi di apertura.

Sotto il regno di Trajano fu pure costruito nella Spagna il famoso *ponte* di *Norba Cesaria*, di cui si è altrove parlato (V. Alcantara). Esso ha 670 piedi di lunghezza, ed è composto di sei arcate, distanti l'una dall'altra 90 piedi: i piloni sono quadrati, ed ogni lato ha 27 o 28 piedi di larghezza. L'altezza del *ponte*, dal livello dell'acqua, è di 200 piedi.

Chi volesse tessere una storia generale dei *ponti* e dell'arte di costruirli, dovrebbe ricercare innanzi tutto quello che deve o può essere stato eseguito in questo genere dopo la caduta dell'impero Romano, e presso i popoli moderni, frammezzo ai secoli dell'ignoranza. Ma tali ricerche, quando pure venissero praticate intorno ad opere autentiche, tornerebbero di poco vantaggio. È da credere che le nazioni moderne, prima di avere acquistato sotto un regolato governo l'intera loro civilizzazione, e di aver fatto risorgere le arti, abbiano dovuto accontentarsi di *ponti* di legno. Troviamo in fatti che ne' secoli di mezzo, anche le grandi città si valsero di questa sorta di *ponti*. Non è gran tempo che furono distrutti in Parigi e ne' suoi contorni gli ultimi *ponti* di legno, come pure a Rouen il *ponte* di battelli che serviva, non ha guari, di comunicazione agli abitanti di questa grande città.

Passeremo adunque, secondo l'ordine de' tempi, a parlare di un' opera grandiosa del secolo decimoterzo, la quale riscuote anche a' nostri giorni una specie di ammirazione, il *ponte* di *Santo Spirito*, che ha dato il suo nome alla città di Provenza, così denominata. Questo *ponte*, costruito sul Reno, fu comminminciato nel 1265, e terminato verso l'anno 1309; esso ha 420 tese di lunghezza sopra 2 tese, 4 piedi, 4 pollici di larghezza. Questa sproporzione mostra abbastanza qual fosse in quell'epoca lo stato del commercio ed i mezzi di trasporto. Esso deve, come ognun vede, la sua rinomanza al secolo in cui venne costrutto, non meno che alla larghezza, alla profondità, alla rapidità del fiume, e diciamo anche alla sua solidità. È sostenuto da ventisei arcate; diciannove grandi, e sette piccole alle estremità, che formano le rampe. Queste piccole arcate si trovano sovente in secco, e non servono al passaggio dell'acqua che in caso di escrescenza. Questo *ponte* doveva essere reputato un capolavoro in un tempo in cui non si fabbricavano che *ponti* di legno.

Anche in Inghilterra, e nella capitale, ad un *ponte* di legno venne sostituito il *ponte* detto *di Londra*, fabbricato sul cominciare del secolo decimosesto. Esso è lungo 915 piedi, e largo 73. Eccettuata l'arcata di mezzo tutte le altre sono un po' troppo strette. Quest' opera fu in seguito superata da altre più grandiose.

Parigi, come l'abbiamo già detto, non ebbe da principio che *ponti* di legno. L'istoria de' tempi antichi ricorda che due *ponti* di legno, denominati l'uno *Pont aux Changeurs*, e l'altro *Pont au Menniers*, fabbricati nella vicinanza della torre dell'Orologio del Palazzo, essendo stati abbruciati nel 1621, il re Luigi XIII ordinò, che nella stessa situazione fosse fabbricato un *ponte* solo, ed in pietra, sotto il nome di *Pont aux Changes*.

Per altro più d'un secolo prima, Luigi XII aveva chiamato dall'Italia Fra Giocondo (V. questa parola) per la costruzione in pietra del *ponte* Notre-Dame, il quale fu cominciato nel 1500, e terminato nel 1507.

Parecchi *ponti* di ragguardevole costruzione si fabbricarono in Italia nel decimosesto secolo. Firenze aveva già costruito nel 1345 il *ponte*, che fu poi denominato *ponte vecchio*. Ma nel 1557 l'Ammanati vi fece, col sistema degli archi schiacciati, il *ponte della Trinità*; composto di tre sole arcate, le quali hanno quella di mezzo 90 piedi di apertura, e le altre due 84 piedi. L'architetto, a fine d'impedire, meno che fosse possibile, il corso spesso impetuoso delle acque, non diede che 25 piedi di grossezza ai piloni: la curva elittica e molto fianeata lasciò inoltre un passaggio più libero alle acque.

La condizione attuale de' principali stati dell'Europa ci dà bastantemente a conoscere come e per qual motivo andò sempre crescendo la estensione e l'arditezza de' lavori in materia di *ponti*. La estensione del commercio contribuì ad accrescerli: la lunghezza, larghezza e profondità de' fiumi richiesero la massima solidità. I cambiamenti sopravvenuti nelle vetture, ne' trasporti e ne' carri d'ogni sorta fecero pensare ai mezzi di dare ai *ponti* minore pendenza; lo che obbligò di tenere schiacciate le arcate, quando le sponde d'un fiume sono poco elevate. Le intraprese moderne in fatto di *ponti* sono divenute molto più considerevoli, e ben più numerose che ne' tempi passati.

Perciò la città di Parigi, in meno di due secoli, ha veduto sorgere sul fiume che la traversa dieci *ponti* in pietra da taglio. Opere ancor più grandiose sono state eseguite fuori della capitale; come sono i *ponti* di *Neuilly*, di *Sainte-Maxence*, di *Mantes*, d'*Orléans*, di *Bordeaux*, ecc.

L'immensa larghezza del Tamigi, nella città di Londra, ha dato luogo a lavori che sorpassano in grandezza e magnificenza di costruzione tutto ciò che era stato fatto. Non citeremo qui che i *ponti* di Westminster, di Black-Friars e di Waterloo, quest'ultimo tutto di granito. Ritorneremo su queste diverse opere nella parte seguente di quest' articolo, come

anche sui *ponti* di ferro, di cui trovansi in Londra i più considerevoli modelli, i quali, da alcuni anni in qua, sono stati imitati a Parigi ed in altre città.

NOZIONI COMPENDIATE SUI DIVERSI SISTEMI E PROCESSI DI COSTRUZIONE DEI PONTI.

L'arte di edificare, come tutte le opere dell'uomo, ha dovuto procedere dal semplice al composto. I bisogni sempre crescenti e variati richiedono mezzi più complicati. Quella costruzione che il semplice istinto della solidità fece da prima immaginare non basta più quando vi entra la scienza: allora nascono nuove combinazioni adattate al servigio che esigono ora le differenti località, ora la diversità de' materiali, ora il progresso del commercio e dell'umano incivilimento. E questo pure avvenne all'arte di costruire i *ponti*. Poche sorta di costruzioni presentano un nomero maggiore di varietà ne' loro elementi, ne' loro materiali e nel sistema del loro impiego.

Dopo la costruzione di legno si è veduta ben tosto la necessità di stabilire i legnami, componenti le arcate, su piloni di pietra; fatto questo si passò facilmente alla costruzione delle arcate a vôlta tanto in pietra, che in mattoni.

Quando si vollero costruire tali *ponti* con solidi materiali, il primo e più naturale sistema di costruzione fu quello delle arcate a tutto sesto, o a semicerchio regolare. Nessun altro sistema di costruzione presenta maggiore solidità, nè offre maggior garanzia per la durata degli edificj. Rimangono ancora alcuni avanzi di monumenti romani, in cui parecchie arcate a tutto sesto, staccate dal resto del porticato di cui esse facevano parte, sono rimaste da secoli isolate, e senz'altro appoggio che quello de' loro pilastri. Tale è quella, per esempio, del *ponte* antico di Narni, rimasta sola delle quattro di cui era composto l'edificio (V. Narni).

Per altro mille circostanze possono indurre ad adottare un sistema diverso da quello delle vôlte a tutto sesto.

1.° Se un fiume incassato è soggetto a grandi escrescenze, l'altezza delle sponde prescrivendo quella che bisogna dare alle arcate, e la vôlta a tutto sesto prescrivendo altresì la larghezza ch'esse devono avere; è evidente che sarà d'uopo di accrescere il numero delle arcate, e per conseguenza quello dei piloni, cioè degli ostacoli che si oppongono al corso dell'acqua.

2.° Supponendo che le sponde del fiume sieno poco elevate, e che l'architetto non abbia la facoltà di alzare a suo talento il terreno, e a seconda dell'altezza che occorre, con vôlte a tutto sesto, è facile il comprendere ch'egli sarà costretto di praticare ad ogni testa del *ponte* delle salite che ne renderanno l'accesso malagevole ai ruotabili.

Da ciò dovette provenire il sistema delle vôlte schiacciate, di cui pare che i moderni sieno stati i primi a far uso.

I primi esempj di siffatte costruzioni sono state, a parer nostro, i due *ponti* di Firenze, praticati sull'Arno, per dare uno sfogo maggiore alle acque di questo fiume in caso di escrescenza. Il più notabile di questi due *ponti*, fabbricati secondo il sistema degli archi schiacciati, è quello della Trinità, costruito dal celebre Ammanati. Quantunque sia lungo 319 piedi, non ha però che tre arcate. I suoi occhi molto abbassati presentano una costruzione leggerissima, ed il *ponte* non ha nè salità, nè discesa da alcuna parte.

Questo esempio non ebbe imitazione in Europa per un secolo e mezzo. Verso la metà del secolo decimo ottavo, il sistema dell'Ammanati fu rimesso in vigore in parecchie contrade della Francia, da Perronet. Sino dal 1751 fu cominciato sulla Loira da questo architetto, ingegnere d'acque e strade, il vasto *ponte* d'Orléans, composto di nove arcate di forma schiacciata: la larghezza di ogni arcata è di 96 piedi. Nel 1763 lo stesso architetto terminò sopra un braccio della Senna, a Mantes, e sempre ad arco schiacciato, un *ponte* a tre arcate; quella di mezzo ha 120 piedi d'apertura, e le altre due ne hanno 108. Nel 1774 fu costruito con tre arcate della stessa forma, da Perronet, il *ponte* di *Sainte-Maxence*, sul fiume d'Oise. Diede principio nel 1768 al magnifico *ponte* di Neuilly presso Parigi, e lo terminò nel 1774. Dello stesso ingegnere è pure la erezione del *ponte* di Luigi XVI a Parigi.

Questo sistema di costruzione è divenuto generale nella Francia. Possiamo citare nella stessa Parigi il *ponte* del Campo di Marte, dirimpetto alla scuola militare; e per menzionare l'ultima opera fatta in Francia a' nostri giorni, il *ponte* di Bordeaux, composto di diciassette arcate, ad arco schiacciato, è stato ridotto a termine nel 1822.

Opere grandiose in materia di *ponti* furono eseguite anche in Londra durante il secolo decimottavo; tali si possono chiamare i *ponti* di *Westminster*, e di *Black-Friars* sul Tamigi. Il primo cominciato nel 1739 e terminato nel 1750, ha 1223 piedi di lunghezza, e 44 di larghezza, e le arcate sono a tutto sesto. Il *ponte* di *Black-Frias* è composto di nove arcate: quella di mezzo ha 100 piedi di apertura; le altre, diminuendo, ne hanno 98, 93, 83 e 78. La sua lunghezza totale è di 995 piedi, e la larghezza di 42. Cominciato nel 1760, fu terminato nel 1770. Le arcate di questo *ponte* non sono nè a tutto sesto, nè ad arco schiacciato, ma tengono una via di mezzo; e la curva è elittica.

Noi siamo d'avviso, che a tutt'oggi non sia mai stata eseguita in Inghilterra una costruzione ad archi schiacciati. L'ultimo *ponte*, detto di *Waterloo*, il quale è stato fabbricato in Londra di granito, e che nel suo genere è senza dubbio il più ragguardevole monumento dell'Europa, partecipa alquanto nella curva delle sue vôlte di quella delle arcate del *ponte* di Black-Friars.

Non è da porsi in dubbio che il sistema delle vôlte schiacciate, sistema richiesto, come si è veduto, da certe località e per certe convenienze, non porti con sè, nell'esecuzione in pietra, l'inconveniente che tutta la solidità delle chiavi dipenda unicamente dalla resistenza delle coscie, di maniera che lo spostamento in una sola arcata, se la resistenza del contrafforte dovesse cedere, produrrebbe la caduta di tutte le vôlte. I *ponti* di Londra costruiti sul Tamigi avendo richiesto per la navigazione una grande altezza nelle arcate, probabilmente per questa ragione non venne adottato il sistema degli archi schiacciati.

Noi però dobbiamo all'Inghilterra l'invenzione di un nuovo processo nella costruzione de' *ponti*, del quale non faremo che una semplice menzione, non avendo tale sistema un grande rapporto coll'architettura, se pure non è ad essa pregiudicevole; vogliamo dire i *ponti* di *ferro*. Fu, a dir vero, la natura che ne ebbe a suggerire l'impiego in un paese, dove i materiali necessarj alle grandiose costruzioni sono rari e di un dispendioso trasporto, e dove l'abbondanza del carbone di terra rende l'uso del ferro assai economico. È inutile il dire, che il ferro fuso in barre non viene adoperato che nella costruzione dei cunei dei *ponti*, e che queste bugne hanno sempre i loro punti d'appoggio sovra piloni di pietra.

Il primo *ponte* di questo genere fu costruito in Inghilterra nel 1779 sul fiume Saverne, a cento ottanta miglia da Londra. Esso è formato d'una sola arcata, il cui diametro è di 100 piedi e 6 pollici inglesi.

Il *ponte* di Sunderland, situato nella contea di Durham, non ha, esso pure, che un'arcata sola, la cui larghezza è di 236 piedi inglesi. Fu cominciato nel 1792 e terminato nel 1796. È situato fra due rupi scoscese ed elevate 94 piedi al di sopra del fiume di Wear. I vascelli vi passano sotto a piene vele.

Il *ponte* di Stains sul Tamigi, a diciassette miglia da Londra, è stato costrutto nel 1802 egualmente in ferro fuso. Ha una sola arcata di 180 piedi di diametro.

Sino a quest'epoca, i *ponti* di ferro consistevano in una sola arcata di maggiore o minore ampiezza.

Ma ben presto furono costruiti sulla Senna in Parigi due *ponti* a più arcate, l'uno dirimpetto al Louvre, l'altro di fronte al giardino delle Piante. Il primo, destinato soltanto al passaggio dei pedoni, è composto di nove arcate, ciascuna di 59 piedi e 6 pollici di diametro. La sua lunghezza totale fra le coscie è di 525 piedi. Il secondo, più solido e più ragguardevole, serve al passaggio de' ruotabili: ha cinque arcate, del diametro di 100 piedi ciascheduna.

Due *ponti* di ferro a più arcate, su piloni di pietra, sono stati in seguito costruiti in Londra sul Tamigi; e nell'ultimo di essi pare che siasi portato questo genere di costruzione al più alto grado di forza, di grandezza e di arditezza cui può arrivare.

Ci rimarrebbe di far menzione dei *ponti* sospesi da catene di ferro, se questa sorta di opere non appartenesse più alla meccanica che all'architettura. Pochi articoli in fatti sarebbero più fecondi di questo di nozioni di ogni genere. Tuttavia siccome un numero grandissimo corrisponde già a molti articoli del presente Dizionario, ove trattasi del taglio delle pietre, della formazione delle vôlte, dei lavori idraulici ecc.; abbiamo creduto di doverci tanto più restringere su questi oggetti in quanto che formano la materia principale di qualche altro Dizionario.

Porremo fine al nostro articolo con una semplice nomenclatura delle varietà sotto il cui titolo vengono indicate le diverse opere dell'arte di edificare spettanti a questo genere. Dicesi quindi:

Ponte a bilico. È un ponte fatto di legname che si alza da una parte e si abbassa dall'altra, essendo sostenuto e fermato nel mezzo da un asse. — *Ponte acquidotto*. *Ponte* che sostiene un condotto d'acqua o che è aderente a un acquedotto, come quello del Gard. — *Ponte levatojo*. È un ponte fatto a guisa di un palco, che si alza e si abbassa dinanzi alla porta d'una fortezza o di un castello, col mezzo di leve di catene e di un bilanciere. — *Ponte girante*. Ponte che gira sopra un perno per lasciar passare i battelli. — *Ponte volante*. È un ponte fatto di battelli congiunti insieme da un tavolato circondato da una balaustrata o sbarra ecc. — *Ponte di battelli*. Dicesi di quello che è formato da parecchi battelli posti gli uni accanto agli altri nel sito più largo d'un fiume, legati insieme con funi, e fermati nel loro luogo col mezzo di varie ancore. Si pongono indi su questi battelli dei travetti che vengono fermati e coperti da grosse tavole o panconi.

PONTE (Coscie d'un) — (Culée) — Chiamansi così quei sodi di muratura costruiti alle rive d'un fiume per sostenere lo sforzo generale d'un ponte, e servire di punto d'appoggio alle arcate, che lo formano, o che lo terminano, quando è composto di parecchie arcate.

Questo duplice sforzo che le coscie devono sostenere, esige che sieno costruiti con grande solidità. Fu d'uopo che tutte le parti che le compongono, sieno così ben collegate fra loro, che formino per così dire un pezzo solo.

Quanto alle dimensioni da darsi alle *coscie*, affinchè possano resistere colla loro massa al duplice sforzo sovraccennato, la più essenziale è quella della grossezza. Ora questa dimensione deve essere proporzionata: 1.° alla grandezza delle arcate di cui le *coscie* sono punti d'appoggio; 2.° alla forma della curva delle arcate; 3.° all'altezza delle sponde e alla solidità dei materiali di cui sono formate.

Quando un ponte è composto di più arcate, lo sforzo che vien fatto contro le *coscie* cresce in ragione del numero delle arcate, della grossezza dei piloni che le separano, quando la grossezza di questi piloni non sia tale ch'esse possano resistere da sole alla spinta delle arcate che vi si appoggiano.

Nella costruzione d'un ponte composto di parec-

chie arcate, si può dare minor grossezza ai piloni aumentandone quella delle *coscie*. Si ricorre sovente a questo partito onde cangiare meno che sia possibile il corso d'un fiume, e di rendere la navigazione più facile. Nel ponte di Neuilly presso Parigi i piloni hanno un nono della larghezza dell'arcata invece del quinto circa che dovrebbero avere: ma venne in cambio aumentata la massa delle *coscie*.

Dopo di avere determinata la forma e dimensione delle *coscie*, bisogna esaminare la natura del terreno sul quale devono essere stabilite, a fine di assicurarsi se sia sodo abbastanza per resistere, senza abbassarsi, al peso delle *coscie* ed allo sforzo ch'esse devono sottostare; lo che avviene di rado, a meno che le sponde non consistano in masse di roccie, nelle quali non si ha da far altro che tagliare. In questo caso, fa d'uopo, per quanto è possibile, approfittare di tutta la massa solida che la roccia può fornire, dandole la forma conveniente, ed osservando di agguagliare la parte superiore a livello per farvi regolarmente quella costruzione, che è necessaria al compimento della *coscia*.

Se il di sopra della roccia presenta un pendio molto considerevole per essere ragguagliato in tutta la sua estensione, si può procedere per gradini, ma conviene che i complementi che vengono aggiunti per formare una superficie generale sieno fatti con molta esattezza, a fine di non cagionare uno strato ineguale. Questi complementi devono essere eseguiti bene, agguagliati e d'una stessa grossezza, in guisa da poter essere posati senza biette, ed affinchè portino egualmente in tutta la loro estensione. E questo è il caso di posare le pietre senza malta dopo di averle sfregate le une sulle altre, affinchè possano aderire fra loro senza alcuna interposizione di cemento o malta.

Se poi si voglia assolutamente impiegare la malta, è necessario stenderne una mano composta di sabbia fina e di tegole stiacciate, e molto liquida, affinchè possa meglio distendersi. Su questa mano si porranno gli strati senza zeppe battendole colla mazzeranga sino a che non resti sotto i ripiani che la quantità di malta necessaria per riempire i vani che potessero produrre l'ineguaglianza della loro superficie e di quella della roccia. Osservando queste precauzioni, si evitano senza dubbio gli strati ineguali e gli inconvenienti che ne possono risultare.

Se poi, senza essere una roccia, il terreno è abbastanza sodo perchè vi si possa fondar sopra senza palafitte nè piatteforme, si comincierà ad eguagliare la superficie che deve occupare la *coscia;* si dovrà batterla in tutta la sua estensione con forti mazzeranghe. Quanto al livello, siccome lo sforzo che viene a farsi contro le *coscie* tende a rovesciarle facendole girare sul bordo estremo della loro base, ed è questa la situazione in cui succede la più forte impressione, sarebbe conveniente che il terreno, invece di trovarsi a livello nel senso della grossezza, forse più elevato sul di dietro, che sul davanti. Questa elevazione o pendio potrà essere di circa un pollice per tesa.

Sul terreno ben battuto e bene agguagliato secondo il pendio che abbiamo indicato, si poserà un primo corso di rottami, agguagliandone bene le commessure. Questo primo corso deve essere posto sopra una mano di malta, senza biette e battuto colla mazzeranga. Torna meglio essere obbligati di appianare il letto superiore, se vi ha qualche ineguaglianza, che di calzare con zeppe i pietroni che fossero troppo bassi. Importa moltissimo di usare le stesse precauzioni per tutti gli altri corsi.

Tutti i corsi che devono trovarsi sepolti saranno in rientranza gli uni sugli altri, affinchè quello al basso occupi una superficie maggiore, e diminuire l'effetto della pressione del pari che il ribasso che ne potrebbe risultare.

Lo sporto di queste rientranze può combinarsi in ragione inversa del numero de' corsi. Se ve ne debbono essere solamente tre o quattro, si darà ad essi sino a 10 pollici. Per cinque o sei corsi si darà 8 pollici, e 6 pollici per sette od otto corsi.

Se il terreno non si crede abbastanza sodo per farvi la fondazione de'piloni, o se la solidità non è uniforme, si potrà stabilire il primo filare sopra una piattaforma, od un'armatura di legno. Se questi mezzi sembrassero insufficienti, convien risolversi di palafittare. Il numero delle palafitte deve essere proporzionato alla consistenza del terreno. Vi sono de' casi in cui basta di metterne una fila intorno alle *coscie*.

Talvolta è necessario per gittare le fondamenta delle *coscie*, fare dei prosciugamenti e delle ture.

Quando le *coscie* sono considerevoli, si può, per diminuire la spesa, fare soltanto la superficie in pietre da taglio di ragionevole spessore, soprattutto dal lato ove devono sostenere i peducci delle prime arcate, e riempire l'interno di buon pietrame posto a bagno di malta, ben disposto e battuto colla mazzeranga. Per maggiore sicurezza sarà opportuno di fermar con ramponi le pietre da taglio che formano la superficie esterna, come anche i pietrami de' primi corsi, affine di porli in grado di resistere ai più grandi sforzi senza che succeda alcuna sconnessione.

PONTE — (Echafaud) — Nome che si dà a quelle bertesche, sopra le quali stanno i muratori a murare, i pittori a dipingere a fresco le muraglie ecc.

PONTE (Giovanni da) veneziano, nato nel 1512, morto nel 1597.

Questo architetto fu particolarmente occupato in ristauri e riattamenti di pubblici edifizi in Venezia. Egli ricostruì, dopo l'incendio scoppiato nel palazzo ducale, il così detto *collegio* e l'*anticollegio*. Un nuovo incendio avendo distrutto nello stesso palazzo altre sale, riparò a questi guasti con molt'arte, e contro il parere del Palladio, il quale, avendo giudicato irreparabile il male, credeva indispensabile la ricostruzione di un nuovo fabbricato. La riparazione di *Giovanni da Ponte* fu però così bene eseguita

che il tutto si è conservato sino al presente in buonissimo stato.

A questo artista dobbiamo quella vasta sala dell'arsenale di Venezia, lunga 910 piedi, ornata di colonne che, a dir vero, non appartengono ad alcun ordine. Non v'è altro merito fuor quello della solidità nell'architettura della chiesa che edificò per le monache di Santa Croce sul canal grande. Di carattere insignificante è altresì la porta della chiesa da lui terminata dell'Ospitale degl'Incurabili.

L'opera che rese celebre il suo nome è quella del ponte di Rialto sul canal grande in Venezia. Ne portò il vanto e sul Palladio e sullo Scamozzi, i quali prima di lui avevano dato i più bei disegni di questo monumento. Nella scelta che fecesi del progetto di *Giovanni da Ponte*, il merito della economia sembra esserne stato il motivo prevalente; ma quello della solidità era il primo in una costruzione che non doveva presentare che una sola arcata. Perciò rimase quest'opera per qualche tempo sospesa. Erano insorti alcuni sospetti sui mezzi di costruzione. Tuttavolta un nuovo esame del progetto rassicurò gli spiriti. Il tutto venne condotto a termine felicissimamente, e sì fatta mole è rimasta sino al presente inconcussa, e senza che siasi manifestata in essa la minima scommettitura.

La luce di questo ponte è di 66 piedi, lo spessore dell'arco è di 4 piedi, e l'altezza al di sopra del livello dell'acqua è di 21 piede. La larghezza della sua carriera è uguale all'altezza della luce; e si divide in cinque parti, vale a dire in tre contrade con due file di botteghe ciascuna. Se ne contano ventiquattro. Nel mezzo sono due arcate, le quali congiungono le botteghe, con frontispizj ornati di colonne doriche. Una cornice con balaustrata gira tutto all'intorno del ponte, il quale è costrutto in pietra d'Istria.

L'ultima opera di *Giovanni da Ponte* fu, in Venezia, la fabbrica delle prigioni, che furono trasportate fuori del palazzo ducale. L'edificio è quadrilatero con un porticato dinanzi, di sette arcate. Al di sopra s'alza un piano, che ha sette grandi finestre con frontone, e tramezzate da colonne doriche. Un'arcata unisce la prigione al palazzo, e quest'arcata chiamasi il *ponte dei sospiri*. Tutto questo fabbricato presenta una massa così solida, che non ve n'ha forse una simile in questo genere. Esso fu condotto a termine, dopo la morte di questo artista, da Contino suo nipote.

Si crede che il cognome *da Ponte* siagli rimasto dopo di avere costruito il ponte di *Rialto*. Quantunque sia vissuto ottantotto anni, ed abbia eseguito molti lavori, la sua fortuna non corrispose alle sue fatiche: egli condusse, a quanto pare, una vita povera e bisognosa.

PONZIO (Flaminio) architetto nato nella Lombardia. Egli costrusse in Roma per la famiglia Borghese, nella chiesa di Santa Maria Maggiore, la cappella Paolina, che fa riscontro alla cappella Sistina che vi è dirimpetto. Se l'opera nuova prevale all'antica, è in ricchezza di materiali e di ornati, piuttosto che in vera bellezza. Fece pure in detta chiesa la sagrestia attuale.

Nel palazzo Quirinale (o di *Monte Cavallo*) *Ponzio* fabbricò lo scalone a due rami che vi si ammira quantunque un po' troppo lunghi. L'uno conduce alla sala reale ed alla cappella, l'altro agli appartamenti.

Ponzio cominciò la ricostruzione della basilica di San Sebastiano fuori delle mura, e la eseguì sino alla cornice.

Il più bel lavoro di quest'architetto, e quello che merita maggiori elogi pel buon gusto e per la purezza dello stile in fatto d'architettura, è il palazzo *Sciara Colonna* nella contrada del Corso in Roma. Vi si ammira una bella divisione di piani, un giudizioso e nobile spazio tra le finestre, un uso ragionevole di ornati ed una semplice e nel tempo stesso maestosa distribuzione dei medesimi. Nessun abuso ne' dettagli; da per tutto unità, varietà, correzione. *Ponzio* non ha introdotto nè cornice, nè separazione fra i piani. Una sola, nobile ed elegante trabeazione corona quella mole. La gran porta, che presenta un distacco, è composta di colonne doriche scanalate, i cui piedestalli sono, a dir vero, un po' troppo alti.

Ponzio mancò di vita sotto il pontificato di Paolo V nell'età di quarantacinque anni.

PORCELLANA — (Porcelaine) — V. Terra cotta.

* La *porcellana* è una materia composta di terre, e alcuna volta di sale e di sostanze metalliche, e ridotta ad uno stato di mezzo tra il vetro e la terra cotta, di cui sono fatte le stoviglie di maggior pregio. Gli Egizi conobbero l'arte di fare la *porcellana;* o forse piuttosto giunsero per accidente a fare alcuna cosa somigliante alle nostre *porcellane.* I Cinesi, i Giapponesi ed altri popoli orientali coltivarono quell'arte, forse da tempo immemorabile, ed alcuni eruditi supposero che i celebri vasi murrini, tanto pregiati presso i Romani, altro non fossero che *porcellane* della Cina. Queste sono ancora al giorno d'oggi le più pure per riguardo alla loro sostanza, le più solide, le più resistenti al fuoco. Il *Millin* accenna che anche alla Cina si danno antiquari che cercano le più antiche *porcellane;* ma s'inganna, dicendo che non avviene di queste, come delle medaglie, che alcuni vasi portano bensì dei caratteri, ma che questi non indicano alcun punto di storia. In vece quasi tutte le iscrizioni cinesi presentano il nome dell'imperatore, sotto il quale i vasi sono stati fabbricati; si trovano anche vasi tutti coperti dentro e fuora di caratteri che ora sono disusati, e che provano paleograficamente la loro antichità. La bellezza delle *porcellane* in generale dipende dalla vernice e dalle pitture. I Cinesi fanno uso di bellissimi colori, ma mancando di disegno e di prospettiva, le loro figure sono ordinariamente prive di merito. Le nazioni europee, dopo il risorgimento delle arti, si sono date alla fab-

bricazione della *porcellana*, e modellando i loro vasi sulle forme più antiche ed eleganti, e portando in essi il gusto migliore del disegno e massime degli ornamenti, e le più ricche dorature, sono riusciti a produrre bellissimi lavori; non tutte però le moderne *porcellane* sono egualmente *refrattarie*, o resistenti al fuoco, quanto le cinesi o giapponesi. Le fabbriche moderne più distinte teovansi a Meissen presso Dresda in Sassonia, a Parigi, a Berlino, a Vienna, a Napoli, ed a Firenze. A Torino si erano fatti tentativi che promettevano l'esito più felice, ma sono stati sgraziatamente abbandonati. Cadde pure la fabbrica di Venezia, e solo si lavora una specie di *porcellana* alle Nove presso Vicenza, ma questa, come quella pure di Venezia, non può riguardarsi se non come una imperfetta vetrificazione. — MIL.

PORFIDO — (Porphyre) — Specie di pietra estremamente dura, il cui fondo è per lo più rosso o bruno, qualche volta verde e marcato di punti bianchi. La finezza della sua grana permette di dargli un bellissimo pulimento. Il porfido più bello, quello che di preferenza venne messo in opera dagli antichi Romani, veniva dall'Egitto. S'ignora tuttora da qual cava lo estraessero.

Non saprebbesi dire nè a qual epoca gli antichi Egizj traessero il *porfido* dalle cave, nè precisamente in quali opere venisse da loro impiegato. Primieramente, egli è certo che non se ne rinvenne alcuna traccia fra le innumerevoli rovine de'loro monumenti. Nè meno evidente è poi, che la straordinaria durezza di questo marmo doveva essere l'ostacolo principale a porlo in opera. Pare che solamente, od in particolar modo, ne' sarcofagi, sia stato adoperato nell'Egitto: lo possiamo dedurre da parecchi di questi monumenti, che appartennero però agli usi funerarj dei Romani. Gli antichi Egizj non ammisero altro uso di sepoltura e di conservazione de' corpi che quello delle mummie, nè altro inviluppo che quello formato di legno o di pietra, il quale ne riproduceva la immagine.

Il poco uso del granito stesso nelle costruzioni egiziane fa credere che anche il porfido, molto più duro e refrattario, sia stato ben rare volte adoperato. Però se dobbiamo prestar fede a Plinio (lib. XXXVI, c. 13) nel labirinto d'Egitto vi erano delle colonne di *porfido: Intus columnae de porphyrite lapide.* Ma sappiamo quanto incerte sieno le notizie degli scultori che hanno parlato di questo edificio, e come in seguito sia stato facile ai viaggiatori d'ingannarsi su questo particolare per la rassomiglianza dei marmi o dei graniti rossi.

Quello che è certo si è che i Romani, divenuti padroni dell'Egitto, vi scavarono frequentemente il *porfido*. Plinio riferisce, che sotto il regno di Claudio, un certo Vitruvio Pollione, governatore dell'Egitto, fece vedere per la prima volta a Roma delle statue di *porfido* rosso, la cui novità non ebbe allora alcun successo. Probabilmente dopo, la rarità e forse la difficoltà misero in pregio questa sorta di opere. Più d'una statua si è conservata scolpita in *porfido* ed anche con molta maestria, come lo prova il frammento di statue con panneggiamento della salita del Campidoglio.

Del resto troppo lunga sarebbe la enumerazione delle antiche colonne di *porfido* che furono in tempi diversi, trasportate in Italia, e dall'Italia probabilmente a Costantinopoli. Secondo il racconto dei viaggiatori vi sarebbero in Santa Sofia dieci colonne di *porfido* di un'altezza considerevole. Molte ve ne sono nella chiesa di Santa Maria in Venezia. Una quantità ne esiste in Roma, e fra le altre le quattro del gran baldacchino di Santa Maria Maggiore. Tronchi di colonne di *porfido* servono di limiti in varj luoghi della città. Non possiamo trattenerci dal far menzione di due grandi opere eseguite in questa materia, cioè la così detta tomba di Bacco in Santo-Stefano il Rotondo; e l'immenso sarcofago che si ammira nel mezzo del Vaticano, e che fu restaurato con gran dispendio dal pontefice Pio VI.

Nel 1563 il papa aveva spedito al gran duca De Medici una bella colonna di granito, che fu innalzata sulla piazza di S. Trinità, nel luogo stesso dove questo principe aveva ricevuto notizia d'una importante vittoria. Egli volle farvi erigere la statua della Giustizia, che fu eseguita in *porfido* dallo scultore Ferrucci. Questo artista è stato, per quanto si dice, l'inventore del segreto di temperare l'acciajo in modo da poter lavorare questa pietra. Quantunque alcuni abbiano fatto al granduca Cosimo I l'onore di questa scoperta, però, se vogliamo riportarci alle espressioni di alcuni atti pubblici e all'epitaffio stesso del Ferrucci, ne' quali viene indicato come inventore e rinnovatore dell'arte di lavorare il *porfido*, è d'uopo credere ch'egli sia stato realmente l'autore della scoperta di questo segreto oggi perduto, che la rarità attuale di questa pietra non sembra invitar alcuno a farne ricerca.

PORINO — (Porinus) — Nome di uno de' quattro architetti, che secondo Vitruvio, al tempio di Pericle gittarono le fondamenta del grandioso tempio di Giove Olimpio, il quale non fu terminato che sotto il regno dell'imperatore Adriano, e di cui sussistono ancora alcuni avanzi. I compagni di *Porino* furono Antistate, Callistene e Antimachide.

PORINUS o PORUS — Il primo di questi vocaboli è un addiettivo formato dal secondo, che è la stessa parola che πωρος, la quale in greco significava una certa qualità di pietra molto propria all'architettura. Di questa pietra era costruito in Elide il famoso tempio di Giove Olimpio; e Pausania riferisce, che questo *poros* trovavasi nel paese. (*Elid.* I, cap. 10).

PORTA — (Ianua-Porte) — Questo vocabolo in architettura, e nell'uso che ne fa la lingua, esprime due cose che per altro si riferiscono allo stesso uso e ad un'idea medesima, quella cioè d'ingresso in un luogo qualunque, quindi anche di uscita dal luogo

stesso. Chiamasi *porta* l'apertura praticata in un muro od in una superficie qualunque per dar luogo a passaggio; e dicesi *porta* anche quella costruzione mobile formata di legno o d' altra materia che serve a chiudere l'apertura medesima.

Considerata nel primitivo significato, la *porta* appartiene, secondo il grado della sua importanza o all'arte muratoria od all'architettura. Sotto il secondo punto di veduta la *porta*, in ragione della materia, del lavoro e della decorazione, può appartenere, o a semplici processi meccanici, od ai più singolari concetti delle arti del disegno.

DELLA PORTA, CONSIDERATA COME OPERA D'ARCHITETTURA.

La porta, come oggetto di necessità, tanto al di fuori che nell'interno degli edificj, non potrebbe ammettere molte varietà nè altre forme che quelle che vengono indicate dal solo istinto o dalla natura delle cose. La configurazione e statura dell'uomo furono i tipi elementari sui quali dovettero essere regolate nelle abitazioni le aperture che vi si praticarono per passare da una stanza all'altra. Quindi la forma quadrangolare in altezza fu quella che venne generalmente adottata: essa fu inoltre un risultato naturale dell'impiego de' materiali. La posizione orizzontale d'un trave su cui posano le spalle di una *porta* fu il processo più naturale; ed in alcune antiche costruzioni murali scorgesi un pezzo unico formare a guisa di trave, l'architrave di alcune *porte.*

Tuttavolta da che la pratica stessa della costruzione in legname suggerì l'idea degli archi, fu parimenti naturale di dare questa forma alla parte superiore delle porte; e quindi fra la pratica delle porte architravate e quelle delle porte arcuate si divide la loro costruzione, secondo la natura degli edificj e dei materiali.

Le prime *porte*, in cui l'arte di edificare dovette impiegare maggior solidità, furono senza dubbio quelle di città. Ne troviamo solo considerevoli vestigia nell'Italia e fra gli avanzi dell'architettura romana. Queste *porte* facevano parte delle mura e partecipavano del genere delle fortificazioni di que' tempi. Una delle più antiche porte è quella di Volterra, città dell'Etruria. La vediamo figurata sul fondo d'un bassorilievo etrusco, che rappresenta un combattimento durante il quale un guerriero è precipitato, e cade dall'alto di questa *porta*, che si riconosce dalle tre teste che esistono ancora scolpite ad alto rilievo, e conservate sulla porta antica di cui si parla.

Il bassorilievo ci mostra che quella porta era già coronata da una piattaforma con merli. La profondità della massa attuale può dar la misura dello spessore del muro attualmente distrutto.

I recinti di alcune città romane hanno conservato delle *porte* dello stesso genere, ma più ricche in fatto d'architettura. Ciò che di meglio possiam citare ad esempio è la porta detta d'*Aroux* ad Autun (V. questa parola). Essa componesi di due grandi arcate, accompagnate de due più piccole: al di sopra ricorre una galleria formata da otto piccole arcate.

Ciò che nell'antichità distingue generalmente le *porte* di città dagli archi di trionfo, con cui la loro massa ha una necessaria rassomiglianza, sono le due aperture od arcate eguali. I monumenti trionfali hanno o una sola arcata destinata al passaggio del trionfatore e del suo corteggio, od un' arcata accompagnata da due più piccole senza dubbio destinate ad una parte del corteggio stesso. Le entrate di città, per lo contrario, dovettero richiedere due passaggi eguali, l'uno destinato all'entrata, l'altro all'uscita.

La distinzione da noi fatta non c'impedisce il credere che una volta pure due monumenti così somiglianti nella loro forma non abbiano potuto essere tra loro confusi in qualche circostanza. Tale potrà essere stata quella che fece dare la forma di archi trionfali a certi monumenti onorifici, eretti per motivi affatto diversi da quelli della guerra o della vittoria; come sembra potersi dedurre, per esempio, dall'arco di Pola, che serve presentemente e come fors' anche in passato, di *porta* d'ingresso in quella città. (V. Pola.)

L'idea di arco, monumento trionfale od onorifico serviente di *porta*, e l'idea di *porta* serviente ad uso di arco trionfale, dovettero prestarsi ancor più a questo duplice uso presso i moderni, in cui la parola *trionfo* non esprime più che il risultato della vittoria, senza l'associazione delle pratiche romane. Sonosi adunque costruite delle *porte* in molti luoghi, sotto la forma di archi di trionfo, in onore de' principi, od in memoria di circostanze che non erano state accompagnate da nessuna di quelle cerimonie che praticavansi ne' trionfi romani. Una delle più magnifiche in questo genere è quella di Berlino denominata *la porta di Brandeburg*. In Firenze *la porta San Gallo* sorge, ad uno degli ingressi della città, in forma d'arco trionfale. Parigi ebbe per lungo tempo alcune *porte* costrutte in forma d'arco di trionfo: tali erano quelle denominate di Sant'Antonio e di San Bernardo (V. Arco di trionfo). Chiamansi ancora *porte*, per essere fabbricati alla estremità delle contrade San Dionigi e San Martino, e dicontro ai baluardi, uno volta confini della città, certi monumenti che abbiam descritti nell'articolo poc'anzi citato.

In generale ogni *porta* di città suppone un luogo circondato da mura per la sua difesa. Il maggior numero dovrebbe per conseguenza essere soggetto a bisogni ed a pratiche che di rado potrebbero accordarsi coll'arte architettonica. Quindi fra le *porte* di città antiche sino a noi pervenute, possono citarsi pochissime opere per modello. La sola che faccia eccezione è quella in Roma detta presentemente *Porta maggiore*, un tempio *porta Naevia* e *Lubicana*, alla quale mettono capo anche al presente le acque di varj acquidotti. Componesi questa di un atrio molto elevato diviso in tre fasce che portano ciascheduna

delle inscrizioni: due grandi arcate sorreggono il detto atrio. La loro costruzione è a bugnato, ed i loro massicci o piedritti sono occupati da nicchie accompagnate da due colonne che sostengono un frontone.

Le *porte* di città, nel medio evo e sino al risorgimento delle arti, furono sottomesse ai diversi sistemi di fortificazione di que' tempi: esse quindi non ci presentano altre forme che quelle usate dall'architettura gotica negli archi, cioè la forma del sesto acuto.

Quando il gusto dell'architettura antica comparve, non si adoperò per l'abbellimento di certe *porte* di città, altro genere di composizione che quello di cui trovasi l'applicazione in diverse specie di pubblici monumenti. Tale si fu, per esempio, la *porta* detta in Roma del popolo, la quale, a' tempi del Bernini, essendo stata ricostruita, venne decorata di colonne e di statue, e, secondo vien riferito, per l'ingresso della regina Cristina, con quella inscrizione che può convenire ad ogni sorta d'ingresso di città, FELICI FAVSTO Q. INGRESSO.

Rispetto alle *porte* che danno ingresso ai monumenti pubblici, ai tempj, ai palagi, quello che possiam dire si è che il genere della loro composizione e della loro decorazione deve coordinarsi al carattere dell'edificio, per le proporzioni e per lo stile dei dettagli ed accessorj.

Vitruvio, determinando la forma e disposizione delle *porte*, non ebbe in vista se non ciò che riguarda i tempj. Esso vi riconobbe tre generi di *porte*, il dorico, il jonico e l'atticurgo (V. ATTICURGO.) Tutte queste *porte* sono del genere di quelle dette *ad architrave*. La loro differenza consiste in alcune varietà di misure e di dettagli, che sono di poca importanza per la natura del presente articolo, perocchè Vitruvio nel suo non considera le *porte* che sotto i loro rapporti coi peristilj dei tempj. Ma ciò che, presso questo scrittore, conviene una teoria più generale, si è il precetto ch'egli dà di conformarsi nei profili, nelle cornici e ne' coronamenti delle *porte*, al carattere più o meno semplice od elegante di ciascuno degli ordini.

Quindi, secondo lui, la *porta* dorica dovrà avere le spalle e l'architrave formati da una fascia semplicissima; la jonica avrà queste due parti più ornate di modanature, oltre ad un coronamento; la *porta* atticurga sarà quasi affatto simile alla precedente; ma colle spalle alquanto inclinate. Pochissimi esempj vi sono di questa inclinazione fra gli avanzi dell'antichità.

Dietro questi precetti, gli architetti moderni hanno quasi tutti, ne' loro trattati d'architettura, cercato di determinare, secondo il carattere di ciascuno degli ordini, la forma e la proporzione delle *porte*, nei monumenti costrutti secondo i principj dell'architettura. Conformandoci alle loro osservazioni, diremo essere convenuto; 1.° che le *porte* a tutto sesto nell'ordine denominato toscano, debbono avere di altezza due volte la loro larghezza; 2.° che le *porte* di tutto sesto, nell'ordine dorico, devono esser alte due volte ed un sesto più della loro larghezza; 3.° che le *porte* della stessa forma, nell'ordine jonico aver debbono un'altezza due volte ed un quarto di più della loro larghezza; 4.° che nell'ordine corintio debbon essere alte due volte e mezzo più della larghezza.

Quanto alle *porte* a piattabanda, la loro proporzione è stata determinata col dividere la loro larghezza in dodici parti, ventitrè delle quali vennero assegnate all'altezza della *porta* detta toscana, ventiquattro alla *porta* dorica, venticinque alla jonica, e ventisei alla *porta* corintia.

Dal che si rileva che tutta questa teoria non ha altro scopo che quello di proporzionare le aperture degli edificj alla graduazione delle misure assegnate al carattere proprio di ciascun ordine. Laonde si vede che simili misure non hanno nulla di geometricamente determinato, e che spetta in particolar modo al gusto di ordinarne le applicazioni.

Le *porte* più considerevoli nell'architettura antica son quelle de' tempj. Varj edificj sacri sono a noi pervenuti unitamente alla principale sua *porta*.

Merita di essere ricordata come una delle più belle, e meglio conservate quella del tempio di Nimes, detta volgarmente la *porta quadrata*. Essa è a piattabanda, ed ha un'altezza meggiore del doppio della sua larghezza. Lo stesso è della *porta* del Panteon in Roma. Dietro tali esempi, e di altri che a tutti son noti, possiamo affermare che le *porte* de' tempi antichi erano quadrangolari, vale a dire terminate in alto da una piattabanda od architrave. La stessa cosa può dedursi dalla descrizione del tempio di Giove in Olimpia fatta da Pausania. Questa forma venne pure adottata nei tempj di Pola, ne' monumenti di Spalatro, di Palmira, di Balbeck e di molte altre città antiche. È certo d'altronde che il terminare la *porta* in linea orizzontale doveva essere richiesto dal locale e dalla specie di accordo che suggeriva naturalmente la linea orizzontale de' peristilj a colonne, da cui erano le dette *porte* difese.

Presso i moderni la differenza di costruzione delle chiese, l'altezza considerevole delle loro navate non avendo permesso di dare ai loro frontispizj de' peristilj a colonne, e l'uso dei prospetti di decorazione di aggiunta avendo prevalso nelle facciate a diversi piani, le *porte arcuate*, la cui forma esige maggior altezza, vi furono generalmente impiegate. In certi paesi la natura de' materiali ne favorì l'impiego medesimo. Là in fatti dove non è così facile il fare degli architravi d'un sol pezzo di pietra, è ben naturale che si ricorra alle chiavi, le quali suggeriscono la forma arcuata delle arcate.

Questa forma di arcata richiama naturalmente quella de' porticati composti di piedritti, i cui massicci ammettono colonne o pilastri che sostengono od una trabeazione corrente, o de' frontoni. Tale si fu

la forma di moltissime *porte* ne' grandiosi fabbricati moderni.

I più grandi e più magnifici palazzi d'Italia offrono poco gusto e minor varietà nelle loro *porte*. Lo stile semplice della loro disposizione esterna del pari che quello delle facciate, in cui i pieni prevalgono ai vuoti, spiegano la ragione per cui le entrate non consistono d'ordinario che in una semplice arcata di cui talvolta i ritagli od i bugnati ne interrompono gli stipiti, e la cui sommità non ha altro ornamento che una chiave assai sporgente, ora semplice ed ora tagliata a somiglianza di mensola.

A Parigi veggonsi ancora tre *porte* del cortile del Louvre, le quali consistono in una semplice arcata ornata da piccol numero di profili. Le *porte* del palazzo del Lussemburgo, che è, sotto alcuni punti, una imitazione del Palazzo Pitti in Firenze, non sono che arcate i cui piedritti sono a bugnato. Tuttavolta l'impiego delle colonne, delle piattebande scolpite e de' frontoni, divenne in seguito molto generale nella composizione delle *porte* dei palagi. Se ne contano alcune in Roma che gli architetti riguardano come modelli di gusto e di buone proporzioni.

A Parigi, il maggior numero de' palazzi alquanto ragguardevoli hanno le *porte* ornate di colonne e talvolta accoppiate. Il lusso in questo genere giunse, nell'ultimo secolo, a segno che alcune di queste *porte* co' loro accompagnamenti rassomigliavano ad un monumento pubblico. Se ne fecero di quelle, i cui piedritti contengono de' trofei, e la trabeazione è ornata di bassirilievi. Alcune (come quelle del palazzo Borbone) sono accompagnate da colonnati, e somigliano piuttosto a portici, che a *porte* d'ingresso.

Ciò che dovette particolarmente contribuire a dare alle *porte* di Parigi una grande ampiezza, che un tempo non si costumava, fu l'uso di collocare il corpo del fabbricato non più verso strada, ma nel fondo del cortile. Le *porte* non formarono più una parte integrante del palazzo propriamente detto, e divennero indipendente dall' insieme. L'architetto dovette quindi cercare coll'importanza o grandezza della porta di indicare quella del palazzo, posta fuori della vista de' passeggieri.

Qualora trattisi delle *porte* nell'interno degli edificj e delle abitazioni, che più propriamente diconsi usci, è affatto inutile il dire, che tranne le dimensioni e gli accessorj, esse offrono le medesime forme, e comportano gli stessi dettagli di decorazione. Nelle case ordinarie, gli usci che danno ingresso alle diverse stanze hanno una semplice apertura quadrangolare, senza verun accompagnamento. Le case civili hanno gli usci degli appartamenti rivestiti di stipiti, o di cornici con sagome diverse in gesso od in legno. L'uso preferisce di praticarvi anche un sopronnato. I palagi, secondo l'importanza ed estension loro, presentano ne' vasti interni certe *porte* che gareggiano in ricchezza d'architettura coi monumenti di sopra indicati. L'altezza de' soffitti permette di praticarvi delle porte arcuate colle proporzioni degli ordini di colonne. Veggonsi delle sale di ricevimento, delle gallerie, le cui porte accompagnate da pilastri o da colonne, ammettono frontoni, o piattebande sostenute da mensole, e ne' loro finimenti delle figure o simboli diversi scolpiti a basso od alto rilievo.

È inutile il dire che la decorazione delle aperture delle *porte*, in qualunque siasi edificio, deve concordare con quella delle imposte, vale a dire che una tale decorazione deve figurare nell'insieme delle due parti, le cui nozioni abbiamo distinte nella divisione del presente articolo. In fatti le imposte delle porte consentono talvolta, come or ora vedremo, una tale ricchezza di decorazione, di cui devono necessariamente partecipare anche gli stipiti, che ne formano per così dire la cornice.

DELLA PORTA CONSIDERATA COME OGGETTO DI DECORAZIONE NELLE SUE IMPOSTE.

I Romani avevano più vocaboli (*porta, janua, valvae, fores*) per indicare ciò che noi indichiamo con uno solo, giacchè adoperiamo la voce *porta* tanto a significare l'apertura d'un locale, quanto le imposte o battitoj, che servono per chiuderla.

Diversi materiali si possono impiegare nella formazione delle imposte delle *porte*. Se ne fecero in marmo dagli antichi come sembra potersi dedurre da alcune costruzioni d' Ercolano. Pausania ne cita un esempio notevolissimo, in una delle tombe più singolari ch'egli abbia veduto, e che paragona a quella di Mausolo. « Trovasi, egli dice (Arcad. lib. X, » cap. XVI) nel paese degli Ebrei in Gerusalemme, » città che l'imperatore Adriano ha distrutto dalle fon- » damenta, la tomba di Elena, donna di quel paese. » Esso è tutto di marmo: vi si praticò una *porta* » pure di marmo, che s'apre tutti gli anni, lo stesso » giorno e all'ora medesima; e si apre pel solo ef- » fetto di un meccanismo; e dopo di essere rima- » sta per alcun tempo aperta, si chiude da sè stessa. » In qualunque altro tempo si cercherebbe invano » d'aprirla: sarebbe più facile il romperla ».

Il legno per altro ed il metallo furono e saranno sempre i materiali più proprj alla costruzione delle *porte* mobili.

Il legname si pone in opera mediante commessure, e gli stipiti si fanno a lisciatura od a scomparti. Nulla possiamo dire sulle *porte* liscie, se non che bisogna usare la maggior diligenza per ben unire le commessure, le cui disunioni sopra una superficie liscia diverrebbero più visibili. Le *porte* a scomparti sono suscettive d'ogni sorta di ornamenti. Talvolta, massime negli appartamenti, consistono in impiallacciatura di legni preziosi sovra i legni più comuni che soglionsi adoperare dai falegnami: ben inteso che questi rivestimenti d' acagiù, di cedro, di legno di rosa, d'ebano ecc. hanno luogo solamente nelle case dei ricchi e de' grandi.

Quanto alle porte di maggior dimensione, le quali servono alla chiusura esterna delle case o d'un gran numero di edificj pubblici, i battitoj sono formati dalle riunioni di grosso legname. Vi si fanno sovente delle specchiature in diverse maniere, ora con modanature affatto semplici, ed ora con sagome intagliate ad uovoli, a perle, a goccie d'acqua ecc. Si dipingono poi ad olio, perchè facciano bella vista, e perchè il legno si conservi più lungamente.

Le grandi *porte* di legno hanno sovente offerto alla scultura spazj convenienti per dar luogo, in diversi gradi, al lusso decorativo de' bassirilievi. Innumerevoli sono le opere di questo genere. Citeremo ad esempio, nel Vaticano, certe *porte* di legno nella galleria detta *le loggie di Raffaello*, intagliate sopra i disegni di lui o della sua scuola, da Giovanni Barili. Il gusto dell'arte ed il merito della esecuzione non possono spingersi ad un grado più elevato. Il Louvre a Parigi conserva delle *porte* dello stesso genere, ornate di sculture sui disegni di Le Brun. I battitoj della porta principale della Cattedrale della città medesima, sono stati, da mezzo secolo, rifatti in legno sotto la direzione di Soufflot; e su ciascuno di essi sono intagliate, nella proporzione di 6 piedi, le figure del Salvatore e di Nostra Donna.

Le *porte* di legno hanno così spesso bisogno d'una mano di colore, come si è detto, per la loro conservazione, che la pittura dovette impadronirsi degli spazj de' loro scompartimenti: le idee leggiere ed i soggetti d'arabesco vi trovarono superficie favorevoli alle invenzioni decorative, che vi possono convenire; nè altro imbarazzo sarebbevi che nella scelta degli esempj in tutti i paesi ove la pittura si è occupata nell' abbellimento dell' interno degli edificj.

Non è difficile l' indovinare il motivo per cui noi non possiamo citare intorno alle *porte* di legno e loro ornati nessuna autorità degli antichi. Le *porte*, che appartennero ai monumenti dell' antichità, dovettero necessariamente perire, quelle di legno per la fragilità della materia, e la sua breve durata, e le altre di metallo (di cui faremo in appresso menzione) pel loro pregio e valore.

Noi siamo d'avviso che il legno dovesse formare anticamente il fondo di queste *porte* famose di tempj, che si rivestivano d'ornamenti intarsiati od incrostati. Se, come l'abbiamo dimostrato trattando della statuaria in oro ed avorio, e dei colossi di questo genere nella nostra opera del *Giove Olimpio*, il fondo di questi grandi simulacri sui quali s'applicavano l'oro e l'avorio era di legno, non potrebbe dubitarsi che tale non fosse altresì la materia formante il fondo di queste magnifiche *porte*, i cui scomparti ricevevano ornati d'oro e d'avorio.

Cicerone fa testimonianza del conto in cui tenevansi simili *porte* nel tempio di Minerva a Siracusa. « Nessun tempio (dice egli) e ben lo posso affermare, in alcuna parte del mondo ebbe *porte* d'oro e d'avorio d'una maggiore magnificenza e perfezione (*valvas magnificentiores ex auro atque ebore, perfectiores nullas unquam ullo tempore fuisse*) ».

« Non saprebbe dirsi quanto i Greci abbiano scritto » sulla bellezza di queste *porte*. Eranvi scolpite egre- » giamente le più belle storie in oro ed avorio. Verre » le fece tutte levar via: ne staccò una bella testa » di Gorgone coi serpenti per capelli; e per mostrare » che teneva in pregio il valore della materia del » pari che il merito dell'arte, non esitò a sguernire » quelle porte di tutti i chiodi d'oro, d'un gran pe- » so, che vi erano in gran quantità ».

L'uso de' battitoj delle *porte* ornate di sculture a bassirilievi fu comunissimo nell'antichità. La descrizione, quantunque ideale, che fa Virgilio delle *porte* che Dedalo aveva intagliate all' ingresso del tempio di Cuma, e sulle quali si era sforzato di rappresentare la caduta d'Icaro, è una prova che tali opere non erano rare, e che l'oro formava sovente la materia di dette sculture.

Hic conatus erat casus effingere in auro.

Il medesimo poeta, in un' altra descrizione ideale, figura d'oro e d'avorio i bassirilievi (*ex auro solidoque elephanto*) ch' egli colloca sulle *porte* (*in foribus*) del tempio marmoreo che vuol innalzare ad Augusto sulle rive del Mincio.

Molti battenti di *porte* sono stati chiamati, come chiamansi ancora, di *bronzo*, sebbene non fossero e non sieno che di metallo applicato sopra un fondo di legno. Tale si è la *porta* antica, sino a noi pervenuta, la quale serve presentemente di chiudenda al Panteon d'Agrippa. L'uso de' chiodi, che di poi sono divenuti un oggetto di ornamento a molte *porte*, non potrebb' essere che la tradizione indicante tali rivestimenti metallici ch' ebbero bisogno di essere attaccati con guide sul fondo di legno con cui erano immedesimati.

Le *porte* di bronzo del Panteon sono in tutta la lunghezza dei listoni ed in tutta la larghezza dei traversi riempite di una quantità di teste di chiodi artisticamente lavorati e diversi nella forma e negli ornamenti. Del resto ciascun battitojo si compone di due sole specchiature liscie, e nulla indica che un tempo siavi stato applicato alcun oggetto decorativo. Non ci rimarrebbe da citare altre opere antiche di questo genere, se non quelle che trovansi menzionate dagli scrittori; lo che servirebbe a confermare la quantità immensa di tali opere, e a far conoscere, senza alcuna utilità, le perdite che l'arte ha fatto in questo genere.

Passeremo pertanto a parlare delle *porte* di *bronzo* presso i moderni, cominciando dall' undecimo e duodecimo secolo.

La città di Costantinopoli aveva conservato, nell'arte fusoria, alcune tradizioni pratiche che, a quanto pare, si erano perdute in Italia. In questa città adunque Pantaleone, console romano, verso la metà dell' undecimo secolo, si recò a far fondere egli mede-

simo le porte della Basilica di San Paolo di Roma. L'iscrizione, che vi si legge, mostra ch'esse furono opera di *Staurachios Tuchitos* dell'isola di Chio. Queste porte hanno 15 piedi di altezza e 10 di larghezza compresi i due battitoj. Il fondo è di legno coperto di metallo. Vi si contano cinquantaquattro scompartimenti che contengono le immagini isolate degli apostoli, degli evangelisti, dei profeti, e diversi tratti della vita di Gesù Cristo, di Maria e de' primi martiri. Il bronzo era ornato di nielli e di filetti d'argento, che sono in gran parte scomparsi.

Da Costantinopoli furono trasportate, verso la metà del secolo decimoterzo, le porte di bronzo di San Marco in Venezia. Per altro noi vediamo alla fine del dodicesimo secolo (1180) Bonano, artista di Pisa, fondere per la cattedrale di quella città delle *porte* di bronzo che furono in parte danneggiate dal fuoco, delle quali però rimane ancora una porzione considerevole dei dodici scompartimenti.

Della medesima epoca, e sullo stesso gusto di stile e di composizione, sono le *porte* di bronzo della cattedrale di Novogorod. Ciascuno de' suoi due battitoj presenta quattordici scomparti in cui sono rappresentati soggetti dell'antico e nuovo Testamento ecc., con leggende ed inscrizioni a caratteri russi. Quest'opera è stata dottamente commentata a Berlino da Federico Adelung.

Alla fine del presente articolo porremo, secondo i dati di questo dotto, l'elenco di tutte le *porte* di bronzo, che esistono in Europa; ed intanto ci limiteremo a compendiare le notizie delle tre opere più rinomate in questo genere, secondo il loro ordine cronologico. Le due prime sono nel battistero di Firenze.

L'anno 1330, come ne fa testimonianza la inscrizione in bronzo, Andrea Ugolino eseguì per questo monumento le *porte* che veggonsi a destra entrando, sui disegni, per quanto si crede, di Pietro. Contansi ventotto storie scolpite a bassorilievo in altrettanti scompartimenti. Venti di esse sono tratte dalla vita di San Giovanni Battista; gli altri otto rappresentano figure di virtù. Questo lavoro, meno secco di quello delle opere precedenti, si distingue per una certa delicatezza d'espressione ed anche di esecuzione.

Ma le più famose *porte* di questo monumento, e di gran lunga più belle di tutte quelle che si conoscono, sono le *porte* che si aprono di fronte alla cattedrale, le quali resero immortale il nome di Lorenzo Ghiberti. Sappiamo che molti de' più valenti artisti, fra' quali il Brunelleschi e il Donatello, si disputarono l'onore di tale impresa, ch'essi medesimi ne aggiudicarono la palma al Ghiberti. Sonovi su queste *porte* venti scompartimenti che contengono la storia del nuovo Testamento. Gli spazj inferiori sono occupati dagli evangelisti e dai padri della chiesa. Nulla diremo di cotesti bassirilievi, a cui le età successive non hanno di che contrapporre pel gusto e la finezza del lavoro. Non possiamo che ripetere intorno a queste *porte* ciò che soleva dire il celebre Michel Angelo = *queste porte sono degne di esser quelle del Paradiso*. Esse furono terminate nel 1424.

Le *porte* di bronzo dell'antica Basilica di San Pietro, trasportate poi all'ingresso principale della nuova chiesa, furono eseguite sotto il pontificato di Eugenio IV nel 1445. Antonio Filarete, abilissimo architetto, e Simone, fratello del celebre Donatello, furono incaricati di questo lavoro che, posteriore come si vede di 20 anni a quello del Ghiberti, rimase inferiore sotto tutti i rapporti. I bassirilievi rappresentano i martirj de' Santi Pietro e Paolo, e alcune particolarità della vita d'Eugenio IV. In essi sono stati censurati, come contrari alla convenienza, certi piccoli soggetti mitologici che fan parte dei fogliami e cartocci che servon di cornice ai bassirilievi stessi. Ciò per altro facilmente si spiega considerando alla pratica decorativa degli artisti, i quali riguardavano questi dettagli come oggetti di niuna conseguenza e significazione.

L'oro, come abbiamo veduto dietro la nozione di Cicerone riferita più sopra, trovavasi su alcune *porte* combinato coll'avorio negli ornamenti, di cui esse erano rivestite. Pare in fatti che non si possa intendere sotto altro significato l'aggiunto di *aurea* dato a certe *porte*. Così chiamavasi e tuttora si chiama *Porta aurea* a Pola nella Dalmazia quell'arco, di cui abbiamo fatta menzione nell'articolo relativo a questa città; e che non fu certamente un arco trionfale. Tale aggiunto davasi pure in Costantinopoli all'arco innalzato da Teodosio il grande in memoria della disfatta di Massimo. In parecchie città moderne si è dato il nome di *porta d'oro* a più d'un'opera sulla quale non iscuopresi traccie nè d'oro nè di doratura.

Ne' tempi moderni non ebbesi a rinnovare il lusso delle grandi *porte* di bronzo; e Parigi non potrebbe citare alcun' opera di questo genere senza l'impiego considerevole che è stato fatto dal bronzo nella nuova *porta* o, per meglio dire, cancellata d'ingresso al cortile del Louvre dalla parte del colonnato. Questo metallo vi è impiegato a scompartimenti d'ornati a traforo. Convien dire però, che è stato adoperato in questi ornamenti di tutto rilievo più metallo che non sarebbe occorso per rivestire la superficie d'una *porta* di legno. La forma che ha di cancello è il solo ostacolo che impedisce di annoverare quest'opera fra le *porte di bronzo*, di cui daremo la nota alla fine di questo articolo.

INDICAZIONE DELLE DIVERSE DENOMINAZIONI DATE ALLE PORTE, TANTO COME OPERE DI COSTRUZIONE, QUANTO COME OPERE MOBILI.

Porta a faccie — (Porte à pans) — Quella la cui serranda, invece di essere in linea retta o ad arcata, è formata di tre parti, una delle quali è a livello, e le altre due sono inclinate; com'è la *Porta Pia* di Michelangelo in Roma. — *Porta Attica* o *atticurga* (porte attique ou atticurge). È quella la cui soglia,

secondo Vitruvio è più lunga dell'architrave, avendo i piedritti inclinati. — *Porta con ordine* (porte avec ordre). Quella che, essendo ornata di colonne o di pilastri, prende il suo nome dall'ordine delle colonne o dai pilastri stessi. — *Porta bastarda* (porte bâtarde). *Porta* la quale non è che la metà in dimensione della così detta porta carrozzabile, e non ha più di 5 a 6 piedi di larghezza. — *Porta a sbieco* (porte biaise). Quella le cui specchiature non sono a squadra col muro. — *Porta curva* (porte bombé). Quella la cui chiudenda è a porzione di cerchio. — *Porta casalina* (porte bourgeoise). Chiamavansi così le piccole porte di entrata delle case, per distinguerle dalle *porte* bastarde e dalle *porte* carrozzabili. Esse non hanno per lo più che quattro piedi di larghezza. — *Porta portone* (porte cochère). Così chiamasi nelle grandi case quella porta per la quale possono entrare le carrozze. La sua larghezza deve essere almeno di 7 in 8 piedi e deve avere di altezza il doppio almeno della sua larghezza. — *Porta merlata* (porte crénelé). Porta di città o di antica fortezza che ha dei merli, come le mura di cui essa è per lo più una continuazione. — *Porta finestrata* (porte-croisée). Chiamasi così un'apertura che è ad un tempo una finestra ed una porta. — *Porta in angolo* (porte dans l'angle). Quella che è tagliata nell'angolo rientrante di un fabbricato. — *Porta di cinta* (porte clotûre). Porta mezzana in un muro di recinto. — *Porta di finestra* (porte de croisée). È la porta a destra od a sinistra della finestra di una vasta chiesa. — *Porta secreta* (porte de dégagement). Porticciuola che serve per uscire da un appartamento senza passare nelle stanze principali. — *Porta di sobborgo* (porte de faubourg). Quella che è all'ingresso d'un sobborgo. — *Porta di città* (porte de ville). Porta pubblica all'ingresso di una contrada principale in una città. — *Porta bugnata* (porte ebrasé). Quella le cui specchiature sono a facce tagliate al di fuori. — *Porta a nicchia* (porte en niche). Quella la cui faccia è circolare, e la cui elevazione somiglia ad una nicchia. — *Porta convessa* (porte en tour ronde). Viene così denominata quella che è aperta nella parte convessa d'un muro circolare. Dicesi porta in giro concava, quella che è praticata nella parte concava d'un muro simile. — *Porta rampante* (porte rampante). Quella la cui parte armata o piattabanda è rampante come in un muro di scala. *Porta rustica* (porte rustique). Porta la cui spalla e vôlta è a bugnato. *Porta parimuro* (porte secrete). Porticina fatta per comodità di un appartamento. — *Porta mobile* (porte mobile). Chiamasi mobile ogni chiudenda di qualunque materia essa sia, che riempie l'apertura di una porta. — *Porta a due imposte* (Porte à deux ventaux). Porta che si compone di due parti mobili o imposte attaccate ai piedritti dell'apertura. — *Porta a giorno* (porte à jour). Quella che è fatta di graticolato in legno, in ferro, bronzo ecc. — *Porta con telajo* (porte à placard). Quella che consiste in una riunione di legname con quadri, stipiti, cornici ecc. — *Porta liscia* (porte arasée). È una porta che non ha alcuna sporgenza, ed è tutta piana. — *Porta spezzata* (porte brisée). Dicesi di una porta, la cui metà si doppia sull'altra. — *Porta incollata e imbottita* (porte collée et emboîtée). È una porta fatta d'assi in piedi, incollate e incavigliate, con imbottiture che le traversano nell'alto e nel basso. — *Porta di bronzo* (porte de bronze). Denominazione che dassi alle imposte di porte che sono o fuse in brenzo, o solamente di bronzo applicato sopra un fondo di legno. (Vedi l'elenco delle porte di questo genere nel paragrafo seguente). — *Porta di ferro* (porte de fer). Quella che si compone di un'intelaratura di ferro in diverso modo lavorato. — *Porta doppia* (porte double). Porta opposta ad un'altra nella stessa apertura sia per sicurezza del luogo, sia per meglio difendersi dall'aria esterna. — *Porta finta* (porte feinte). Chiamasi così qualunque imitazione più o meno fittizia di una porta reale, o in pittura, o in impiallacciatura di battitoj finti, e compresi in uno stipite egualmente fittizio. Non si fanno più di queste porte che per la simmetria. — *Porta traversale* (porte traversée). Porta, la quale, essendo senza intelaratura è fatta d'assi incrociati quadratamente da altre assi connesse con chiodi disposti a scomparti a zig-zag. — *Porta invetriata* (porte vitrée). Dicesi quella che è divisa o in tutto o in parte con regoli di legno, i cui spazj sono riempiti da lastre più o men grandi di vetro o di cristallo.

NOTA E INDICAZIONE DELLE PORTE DI BRONZO CHE ESISTONO IN EUROPA.

§ 1. PORTE DI BRONZO IN ITALIA.

A VENEZIA — Nella chiesa di San Marco: le *porte* di mezzo sono fuse in bronzo massiccio, lavoro moderno. Dopo la presa di Costantinopoli furono trasportate dalla chiesa di Santa Sofia in Venezia.

— Nella chiesa medesima: *porta* alla destra tutta di bronzo, ricca di figure lavorate a guisa di niello, con filetti d'argento. Credesi del XIII secolo.

— Nella chiesa suddetta: *porta* della terza entrata con iscrizione latina contenente il nome dell'artista veneziano.

— Nella sagrestia della ripetuta chiesa: bellissima *porta*, lavoro del Sansovino, terminato nel 1556, ha due scomparti rappresentanti l'inferiore un Deposto di croce, ed il superiore la Risurrezione di Gesù Cristo.

— Nella chiesa di San Domenico: la *porta* principale è di Jacobello e di Pietro e Paolo, veneziani. Sonovi scolpite tre figure, Dio padre, San Giovanni Battista e San Marco.

A PADOVA — Nella chiesa di Sant'Antonio: *porte di bronzo* rimpetto al deposito del Santo, fatte nel

1594 — altre *porte* di riscontro, come la precedente, eseguite da Tiziano Aspetti.

A VERONA — Nella Basilica di San Zenone: *porte* rivestite di bronzo, sulle quali sono rappresentate alcune storie del vecchio Testamento, e varj miracoli del Santo. Si credono dell' XI secolo.

A BOLOGNA — Nella chiesa di San Pietro: un'imposta di *porta*; opera di Marchione, che fioriva sul cominciare del XIII secolo.

— Nella chiesa di San Petronio: la *porta* d'ingresso, ornata di quindici bassirilievi, di fogliami ed altre minuterie, da Giacomo della Quercia; verso il principiare del XV secolo.

A FIRENZE — Nella Cattedrale: una *porta* della sagrestia è di Luca della Robbia, coi bassirilievi rappresentanti gli Evangelisti, i Padri della Chiesa ecc. È una delle più belle opere di questo genere, eseguita nella prima metà del secolo XV.

— Nel battisterio di San Giovanni: *porte* di bronzo fatte da Andrea Ugolino nel 1589 (V. quello che si è detto più sopra).

— Nello stesso battisterio: *porte* rinomatissime di Lorenzo Ghiberti del 1424 (V. più sopra).

— Nella chiesa di San Lorenzo: piccola *porta* di bronzo del Donatello.

A PISA — Nella cattedrale: un'imposta di *porta* del Bonnano (V. più sopra).

— Nella stessa cattedrale: le *porte* principali d'ingresso; opera di Giovanni da Bologna, in cui sono figurate a bassorilievo le Scene della Passione rappresentate nel corso del secolo XVI.

— Nel battisterio della stessa città: *porte* assai considerevoli di Andrea Ugolino (detto *Pisano*) verso l'anno 1300.

A LUCCA — Nella chiesa di San Martino: *porte* con bassirilievi di Nicolò da Pisa, del 1283.

A LORETO — Nella basilica, in coro: tre belle *porte* di bronzo: quella di mezzo è più grande. Esse furono eseguite sotto Sisto IV, o sotto Giulio II.

— Nella chiesa medesima: la *porta* d'ingresso, composta di due battitoj di bronzo, contiene alcuni fatti dell'antico Testamento, circondati da arabeschi, in cui trovansi come in San Pietro di Roma alcuni soggetti mitologici. Questa grand' opera è dovuta a Giacomo e ad Antonio Lombardo, figli ed allievi del celebre Girolamo Lombardo.

— Nella detta chiesa, dalla parte diritta: *porta* a due imposte, contenenti ciascheduna cinque soggetti dell'antico Testamento, di Antonio Bernardini.

— Nella stessa chiesa, dalla parte sinistra: *porta* simile alla precedente pei soggetti, con ornamenti assai ricchi, di Tiburzio Verzelli.

AD ANCONA — Nella chiesa di Sant'Agostino: *porte* in bronzo eseguite da Moccio verso il 1348.

A ROMA — Nel Panteon: *porte* di bronzo antiche (V. più sopra).

— In San Pietro: *porte* d'ingresso e del mezzo della Basilica (V. quello che se ne è detto più sopra).

— In San Paolo fuor delle mura: *porte* d'ingresso della Basilica (V. più sopra).

— In San Giovanni Laterano: *porta* della cappella orientale di San Giovanni, opera dei fratelli Uberto e Pietro da Piacenza, eseguite d'ordine del pontefice Celestino III nel 1195.

— Nella stessa chiesa: *porta* della cappella di San Giovanni, e dirimpetto alla precedente, la cui iscrizione ricorda Ilario papa.

— Nella chiesa medesima, nella cappella di Clemente XII: *porta* di bronzo tutta liscia, la quale, verso il 1655 era stata levata via da Alessandro VII dalla chiesa di Sant'Adriano del Campidoglio, e che, dicesi, avere un tempo appartenuto al tempio di Saturno.

— In campo Vaccino, nella chiesa de'Santi Cosma e Damiano: la *porta* di bronzo ch'ivi si vede, deve essere stata donata verso l'anno 780, dal pontefice Adriano I.

A BENEVENTO — Nella cattedrale: *porte* di legno rivestite di lamine di bronzo, in cui sono state scolpite settantadue storie cavate dalla Bibbia, e dal nuovo Testamento, coi ritratti dei vescovi di Benevento sino all'anno 1151.

AD AMALFI — Nella chiesa episcopale sonovi alcune *porte* il cui stile indica un tempo assai remoto: il fondo è di legno coperto di bronzo; tutto, sino l'iscrizione, sembra dinotare un lavoro simile a quello delle *porte* di San Paolo in Roma.

A NAPOLI — Nel castello nuovo: *porte* di bronzo che, secondo l'inscrizione, vennero fuse sul finire del secolo decimoquinto da Guglielmo Monaco. Vi sono rappresentate a bassorilievo di cattivissima scultura le imprese di Ferdinando d'Aragona.

A MONREALE (presso Palermo) — Nella cattedrale veggonsi grandiose *porte* di bronzo, con una quantità innumerevole di figure d'un lavoro assai grossolano, il quale appartiene al XII secolo; e si credono lavoro del celebre Bonnano da Pisa.

§ II. PORTE DI BRONZO IN GERMANIA.

A HILDESHEIM — Nella cattedrale, in una cappella detta il Paradiso: *porte* grandiose in bronzo fuso di un sol getto, contenenti moltissime figure ricavate dalla storia dell'antico Testamento.

A MAGONZA — Nella chiesa collegiale: grandi e solide *porte* di bronzo, eseguite verso il cominciare dell' XI secolo.

A AUSBOURG — Nella chiesa principale, a sinistra della porta maggiore, e a destra della torre una gran *porta* rivestita di bronzo, eseguita nel 1088 dagli artisti ausburghesi della comunità degli orefici. Sulla medesima sono scolpiti alcuni fatti del nuovo Testamento: al presente essa è molta danneggiata.

A AIX-LA-CHAPELLE — Nella chiesa fabbricata da Carlomagno: l'entrata occidentale ha una *porta* fusa in bronzo.

§ III. PORTE DI BRONZO IN RUSSIA.

A MOSCA. — Antichissime *porte* di metallo, delle quali non si conosce con certezza nè il tempo nè il paese in cui furono eseguite: e che si credono, senza però alcun fondamento, essere state trasportate dalla Grecia da Vladimiro il grande.

— Nella stessa città: una *porta* di bronzo con iscrizione latina, eseguita dall'artista italiano Aristotile, sotto Wassili Ivanowitsch.

— A NOWOGOROD — Nella cattedrale di Santa Sofia: le *porte* di bronzo dette volgarmente *porte chersonesi*, ornate di bassirilievi.

— Nella stessa chiesa: le *porte* di bronzo, denominate *porte svedesi*, senza figure, ma con ornati a scomparto.

A SUSDAL — Nella chiesa cattedrale: tre belle *porte* di bronzo: le figure non sono a rilievo, ma scolpite con incrostatura d'oro, opera unica in questo genere che si conosca. È comune opinione che dette *porte* sieno state trasportate dalla Grecia da Vladimiro il Grande, con molti altri oggetti preziosi verso l'anno 997.

IN ALESSANDROWA SLOBODA — Nella chiesa della Trinità, si veggono *porte* di bronzo, sulle quali sono rappresentate le immagini di parecchi santi, con due iscrizioni in lingua russa. Una di queste *porte* fu eseguita nel 1335 per commissione dell'arcivescovo di Nowogorod Wassili. Pare sieno state fatte per questa città, e trasportate di poi ad Alessandrowa Sloboda.

§ IV. PORTE DI BRONZO IN ISPAGNA.

— Nella moschea di Cordova: cinque *porte* di bronzo, o rivestite di lamine di questo metallo. Ve n'erano un tempo ventuna eguali alle suddette.

§ V. PORTE DI BRONZO IN FRANCIA.

— Nella chiesa di San Dionigi: *porta* di metallo all'ingresso principale della chiesa. — Nella chiesa sotterranea: *porta* di bronzo che chiude la cella mortuaria dei re.

A STRASBURGO — Un'imposta di *porta* di bronzo con bassirilievi nella cattedrale, eseguita verso la metà del secolo XIV.

Se a tutte le *porte* di bronzo, di cui abbiamo fatta menzione, si aggiungano quelle di Santa Sofia in Costantinopoli, ed alcune altre di cui non ci è pervenuta notizia, è certo che esistono ancora in Europa una sessantina di tali monumenti: opere quasi tutte del medio evo, che non sonosi riprodotte ne' tempi moderni.

Sarebbe questo il luogo di trattare diffusamente delle cose accessorie allo stabilimento delle *porte*, tanto ne'grandiosi edificj, quanto nelle semplici case. Ma ne abbiamo riserbate le nozioni agli articoli, che trattano di simili oggetti (V. SERRATURA, ARPIONE, PITTURA ecc.).

PORTA MAGGIORE — (Portail) — La voce *portail*, che è un accrescitivo di *porta*, e che noi diremmo *portone*, fu anticamente impiegata ad indicare l'ingresso principale degli edificj; e come tale si trovò conveniente contraddistinguerlo con forme o con accessorj più o meno notevoli.

Negli edificj sacri o civili del medio evo, il loro ingresso, secondo il gusto degli archi acuti, fecero parte di que'frontispizj che la scultura infrascava di una quantità di emblemi, di simboli, di figure fantastiche. Avvenne quindi che la *porta* diede il proprio nome a tale accompagnamento, ed a poco a poco a tutta la massa architettonica e decorativa de' monumenti.

D'allora in poi la voce *portail* è stata nell'uso comune, appropriata alle facciate delle chiese. E sotto questa accezione considereremo in particolar modo la detta voce, e tratteremo delle opere che essa esprime.

Abbiamo già, in parecchi luoghi, fatto notare la grandissima differenza che dovette introdursi fra i tempj del paganesimo, e le chiese della religione cristiana. La parola *chiesa* lo indica e ne dà la ragione: *ecclesia*, *chiesa*, vuol dire *adunanza*. Il culto pagano non riuniva gli abitanti delle città nell'interno de'tempj per mezzo di pratiche e di cerimonie obbligatorie: il tempio interno era la dimora del Nume, vale a dire della sua statua. La maggior parte delle cerimonie, come anche i sagrificj, si facevano al di fuori. Per lo contrario, la società cristiana ebbe d'uopo sino dalla sua origine, di grandi spazj chiusi ed interni. Perciò la basilica antica fu l'edificio che meglio convenne ai riti del cristianesimo; ed a somiglianza delle basiliche furono costruite le prime chiese, tanto per la forma, che per la estensione.

La basilica, come ognuno può convincersene e dai monumenti, e dalle notizie di Vitruvio, richiedeva in un interno spazioso una grande elevazione, poichè vi erano due ordini di colonne l'uno al di sopra dell'altro, e delle impalcature tutt'all'intorno. La basilica d'altronde, parte essenziale del *foro*, era soggetta a tali convenienze e necessità che non permetteva sempre di farne un edificio interamente isolato. L'ordine esterno dei tempj, soprattutto di quelli peripteri, non vi poteva essere applicato, e la loro altezza, paragonata alla loro larghezza, non permise di dare alla loro entrata que'peristilj a colonne che dovevano sostenere il frontone all'altezza del tetto dell'edificio. Tali appariscono le prime basiliche cristiane edificate a somiglianza di quelle degli antichi, vale a dire di una navata molto alta e di navate laterali, lo che non poteva al di fuori accordarsi colla unità d'ordine dei tempj antichi.

Vediamo altresì che l'architettura vi dovette lasciar sussistere al di fuori l'intera costruzione senza aggiugnervi alcun ornamento: si contentò solo di collocare dinanzi all'entrata un piccolo portico estraneo

alla massa generale. E questa, come vediamo anche presentemente, è la disposizione dell'ingresso delle prime basiliche cristiane in Roma. In somma non troviamo che l'architettura abbia tentato di fare alcuna innovazione nella decorazione de'loro ingressi o delle loro facciate.

Ciò che merita di essere notato nella storia critica di questa parte dell'arte de'moderni si è che i primi monumenti cristiani si composero d'una navata molto alta, accompagnata da navate più piccole.

Ora questo modello si è indubitatamente perpetuato e propagato in tutte le costruzioni sacre, probabilmente costruite in legno, alle quali succedettero verso il dodicesimo secolo in Europa, quelle grandiose costruzioni di architettura in pietra, denominata Gotica (V. questa parola). Non si può non ravvisarvi, tranne i dettagli delle forme ed i dettagli di costruzione e d'ordine, il principio generale d'un'altissima navata, accompagnata da due più basse. Quest'è costantemente la pianta e l'alzato generale delle più antiche basiliche cristiane di Roma: la più notabile differenza sta nell'impiego de'piloni invece di colonne.

Essendo la costruzione gotica, quanto alla forma, ed alla sua disposizione e relazione cogli ornati, una mescolanza incoerente di elementi e di combinazioni nate dal caso, gli architetti gotici non incontrarono alcun imbarazzo nell'ordine e nella decorazione delle facciate delle chiese. Non fu per alcun sistema ragionato ch'essi stabilirono le masse di quelle facciate, e che vi prodigarono i prodotti sgarbati d'una scultura ignorante, e di tutte le composizioni più assurde: così queste masse, che da lontano producono qualche effetto, perdono il merito loro a misura che l'occhio vi si avvicina. L'inutilità di tutti questi ornati grossolani forma un caos alla vista, ed un enigma allo spirito.

Il *gusto gotico*, applicato alle facciate delle chiese, non ebbe per altro ad introdursi in Italia; dal quale fu preservata per varie cause, da noi altrove accennate. Tali però erano e la disposizione e la conformazione interna ed esterna delle grandi chiese, sempre composte nel loro alzato di due parti, cioè d'una navata molto alta e di due laterali, che non fu possibile di adattarvi un ordine unico e semplice. Queste nuove masse invece di offerire colle loro facciate un solo corpo, ne presentavano due, e di due differenti misure.

La decorazione di queste facciate fu dunque arbitraria fino dall'origine. Non si trattò più di praticarvi dei colonnati isolati, nè dei peristilj all'antica, i cui frontoni alzandosi fino alla copertura, ne erano la continuazione e ne formavano uno solo coll'insieme dell'edificio. La parte anteriore della chiesa non presentando più che un muro molto elevato, fu mestieri accontentarsi di adornarne la superficie con marmi ed oggetti di scultura interamente arbitrarj.

La mancanza d'unità nell'insieme e la soverchia altezza della massa di mezzo non permisero di farvi che dei riempimenti più o meno felici, de'quali può formarsi un'idea nella facciata della cattedrale di Pisa e di Milano. Del resto noi vediamo che la maggior parte delle grandi chiese d'Italia innalzate ne'secoli successivi altro non può offrire agli architetti che tentarono decorarne le facciate, se non che una specie di problema decorativo, di cui nessun ingegno potè allora trovare la soluzione. Per ciò molte di queste chiese rimasero senza facciata; come rileviamo leggendo la storia degli architetti di quel tempo. La maggior parte de'più abili, o volontariamente, o sopra domande loro fatte, proposero dei progetti di decorazione per le facciate, per esempio, di San Lorenzo e di Santa Maria dei Fiori in Firenze, di San Petronio in Bologna, e di diverse basiliche dello stesso genere. Tutti questi progetti non furono condotti a termine. Noi vediamo che a Firenze il rivestimento in marmo per fascie alternative di due colori forma la sola decorazione d'alcune facciate di chiese.

Che cosa dobbiamo da ciò conchiudere? che allorquando manca all'arte, nella realità delle cose, un tipo regolatore per operare, si manca altresì di un principio certo per giudicarne. Le idee de'più celebri architetti non potevano prodursi che mediante distribuzioni di ordini a varj piani, di nicchie, di sculture, di bassirilievi, e di molti altri oggetti affatto arbitrarj, vale a dire che non erano nè inspirati, nè comandati da alcun bisogno. È anche probabile che la spesa di tutte queste combinazioni destitute di ragioni avrà contribuito a farne differire la esecuzione.

Ciò non pertanto il celebre Palladio ebbe la favorevole occasione di costruire di nuovo alcune chiese sempre secondo il sistema d'una navata avente in altezza il doppio di quella delle navate laterali. Egli ebbe altresì il vantaggio di poter innalzare tutto insieme ed in uno stesso accordo la massa del corpo della chiesa, e la porta che ne doveva annunziare l'ingresso. Questo ingegnoso e dotto architetto (V. Palladio) che seppe meglio d'ogni altro conformarsi ad un tempo ai principj dell'arte antica ed alle convenienze de'tempi moderni, senza dipartirsi dal tipo imposto dal bisogno del culto cristiano, trovò il mezzo di adattare alle due misure di alzato della nave principale e delle laterali della chiesa due specie di ordini, che manifestando ciascuna di queste parti, gli permisero l'impiego di un ordine grandioso per l'una e quello di un ordine subordinato per le parti elevate delle navi laterali. In tutte le chiese da lui architettate ed in quelle edificate in Venezia (il Redentore e San Giorgio Maggiore) egli seguì fedelmente questa massima di gusto e di ragione, che l'architettura deve, interprete fedele del monumento che adorna, non solo conservare al di fuori, per l'occhio, il tipo fondamentale della pianta e dell'alzato suggerito dal bisogno, ma appagare nel tempo stesso lo spirito per la fedeltà nell'esprimerne il carattere.

Così questo sistema non offre l'apparenza ingannevole di parecchi piani, o ordini di colonne al di fuori

di un fabbricato, il cui interno non ha alcun piano; difetto comune alle facciate delle chiese moderne di cui ci facciamo a parlare.

Nel secolo decimosettimo si edificarono tanto in Italia che nel rimanente dell'Europa, moltissime chiese secondo il tipo, divenuto dominante, d'una navata molto alta, e di due navi laterali più basse. Allora divenne generale la pratica dei prospetti a parecchi ordini l'uno al di sopra dell'altro, per mascherare il più che fosse possibile il comignolo della navata principale. Il secolo che vide adottarsi questo metodo, fu altresì quello in cui lo spirito d'innovazione predominò in fatto di architettura. Disparve allora interamente dagli edificj il principio che dà per base alla decorazione l'elemento stesso della costruzione, cioè l'utile, come fondamento del diletto. Si riguardò l'accessorio come oggetto principale. Non vi ebbe più luogo di chiedere la ragione di ogni forma, e di ogni ordine il principio della sua disposizione: i frontispizj non attenendosi più al tipo della conformazione interna delle chiese, altro non furono che scomparti e riquadri proprii a racchiudere ogni sorta di capricci.

Ne'paesi in cui si diffuse il gusto *borrominesco*, che allora dominava in Italia, vi ebbero minori occasioni di fabbricare chiese nuove, e molte all'incontro per sostituire ai frontispizj di chiese gotiche frontispizj di gusto moderno. Al difetto necessario della mancanza d'unità di gusto si aggiunse quello ancora del disaccordo delle masse. Da ciò il bisogno di moltiplicare gli ordini di colonne l'uno al di sopra dell'altro colla vista di nascondere il corpo dell'edificio, di cui volevasi ornare il capo.

Le chiese moderne che furono costruite in Parigi nel corso del secolo decimosettimo riprodussero tutti i generi di frontispizj di riquadri o di basso rilievo. Devesi confessare per altro che copiando dall'Italia questo genere irregolare di frontispizj, gli architetti francesi seppero preservarsi dagli eccessi della bizzarria del Borromini e de'suoi successori. Questa specie di frontispizj prestandosi meno alle grandezze od alla moltiplicità delle invenzioni, l'artista dovette limitarsi ad una savia esecuzione de'caratteri, delle forme, e de'dettagli di ciascun ordine. Alcuni di questi frontispizj hanno acquistato una certa rinomanza, presentando buone proporzioni, purezza ne'dettagli, ed un insieme molto armonioso nel loro stile e nella loro esecuzione. Vuolsi citare di preferenza, come meritevole di elogi, quello della chiesa di San Gervasio a Parigi, di Giacomo De Brosse.

Tuttavia la freddezza di questi frontispizj di chiese, la monotonia delle loro composizioni, il poco effetto o delle colonne addossate o incassate, o de'pilastri che fa d'uopo impiegare, li fecero cadere in discredito.

Verso il principio del secolo decimottavo le due antiche basiliche di San Giovanni in Laterano, e di Santa Maria Maggiore in Roma essendo state ristaurate, la prima sotto Clemente XII, la seconda sotto Benedetto XIV, gli architetti Alessandro Galilei e Ferdinando Fuga vi adattarono facciate secondo un nuovo sistema. Il bisogno di dovervi praticare una loggia per la benedizione papale, suggerì loro una nuova composizione di portici a due piani l'uno sovrapposto all'altro, donde risultò nella massa generale maggior effetto e varietà. Qualunque siasi il genere della facciata di San Giovanni in Laterano, e benchè si possa riguardarlo come di un gusto più teatrale che religioso, non può negarsi che non sia un insieme ricco ed imponente, l'effetto del quale sarebbe stato maggiore in una situazione più ristretta, ed in relazione con altri oggetti.

Siamo tentati a credere che un tale esempio avrebbe potuto influire sulla composizione e sull'idea della facciata della chiesa di San Sulpizio a Parigi, formata del pari da due piani di portici l'uno al di sopra dell'altro; ma questa ha il vantaggio d'un ordine più savio, e d'un gusto migliore, soprattutto nel portico inferiore.

A misura che il gusto e lo stile dell'antichità ripigliarono il loro dominio verso la fine del decimottavo secolo, si vide, specialmente in Francia, che gli architetti si avvicinarono alle disposizioni dell'antichità ne'frontispizj a colonne isolate delle nuove chiese.

Non è già che prima di quest'epoca si manchi di esempj di peristilj a colonne isolate, nel prospetto di alcune chiese. In Roma la chiesa di Santa Maria dei Miracoli (architettura del Rainaldi) e quella che le fa riscontro sulla piazza del Popolo, presentano ciascheduna un portico di quattro colonne corintie. A Parigi la chiesa della Sorbona, nell'interno della corte, e quella dell'Assunzione hanno anch'esse un peristilio formato da colonne isolate. Tuttavolta questa sorta di facciate si addossano non a navate ma a cupole, imitazione più o meno felice del Panteon di Roma. All'epoca stessa dell'ultimo secolo, varie chiese furono edificate a Londra con portici saglienti a colonne isolate, e di un'ottima proporzione. Però queste facciate addossate a chiese di piccolissima dimensione e di mediocre alzato non presentarono alcuna difficoltà nel loro agguagliamento.

Verso la metà del secolo diciottesimo si vide in Francia l'architettura, dopo di avere rinunziato all'applicazione dei frontispizj di chiese a varj piani di colonne, ravvicinarsi ai tipi ed agli alzati proprj dei tempj dell'antichità. La chiesa di San Filippo *du Roule* a Parigi ne è uno de'primi esempj. L'architetto Chalgrin volle riunire la disposizione delle basiliche, nell'interno, all'ordine dei peristilj, al di fuori. Verso quell'epoca parecchie altre chiese, la cui esecuzione venne interrotta dalle vicende politiche, erano state progettate secondo lo stesso sistema, e sullo stesso gusto.

Ne'due monumenti più ragguardevoli della stessa città, la chiesa di Santa Genoveffa e quella della Maddalena, si gareggiò fra gli architetti a chi meglio sapesse risolvere il problema d'unità da stabilirsi fra una grande navata molto alta, ed un peristilio a colonne

isolate. La chiesa di Santa Genoveffa, terminata dopo molto tempo, lascia considerare le difficoltà inerenti a questa sorta di soluzione.

Il suo peristilio a colonne corintie, le più alte che si conoscano, fa vedere coll'addizione delle colonne laterali, situate come contrafforti alla spinta di questa costruzione, quale difficoltà i materiali in certi paesi possono arrecare alla imitazione delle pratiche più usitate presso gli antichi. Si conobbe in seguito l'artificio impiegato nella costruzione delle piattebande o degli architravi fermati dalle chiavi incatenate dalle armature di ferro, risorsa malagevole già praticata con minor pericolo nel colonnato del Louvre. In fine le vôlte in pietra di questa chiesa non offrono nella loro costruzione quella semplicità compagna indivisibile della solidità, ed è noto pur anche ch'esse sono puntellate da contrafforti che nascondono i muri esterni.

Da tutto questo sembra potersi conchiudere che il sistema dei peristilj a colonne isolate come frontispizj delle grandi chiese cristiane, non ha potuto per anco migliorarsi con processi che ne renda facile ed usuale l'impiego. Dobbiamo dirlo, finchè si tratterà di decorare l'esterno delle navate d'una eccessiva altezza, il sistema de' peristilj antichi a colonne isolate non potrà essere adottato. Se le navate non presentano che una mediocre elevazione, il sistema del Palladio ci sembra il più proprio a produrre l'unità fra l'interno e l'esterno, come altresì l'accordo della esecuzione più ragionevole, e nel tempo stesso la meno dispendiosa. Rispetto alle costruzioni d'una minore estensione, i peristilj antichi non offrono verun ostacolo, purchè questa sorta di frontispizio faccia corpo col monumento e non presenti l'idea di due edificj differenti nel loro alzato.

PORTA (Giacomo della), milanese. Dallo stucco passò a studiare l'architettura sotto il Vignola, e divenuto architetto di San Pietro eseguì il pensiero del Buonarroti in voltar quella cupola, che dà qualche superiorità a Roma moderna sopra l'antica. In ogni tempo si son fatte cupole. Restano ancora i monumenti antichi di quella del Tempio di Minerva in Atene, e del Panteon in Roma; ma queste abbastanza elevate nell'interiore, son tozze e schiacciate al di fuori. Lo stesso è di quelle di Santa Sofia a Costantinopoli; e di quelle di San Marco in Venezia, e di Santo Agostino a Roma. Quelle di Pisa hanno quell'acuto gotico sì dispiacevole, dal quale non si tenne molto lontano il Brunelleschi nella sua celebre cupola della Cattedrale di Firenze, mettendole ingegnosamente una dentro l'altra.

Michelangelo diede il disegno ed il modello di questa doppia cupola di San Pietro, riunendovi la bellezza, la grandezza e lo straordinario; i tre pregi di tutte le belle arti. Sisto V, che tendeva alla celebrità, particolarmente con abbellir Roma, diede l'incombenza a Giacomo della Porta primo architetto, ed a Domenico Fontana di voltare la cupola. In 22 mesi, lavorandovi continuamente 600 persone, e talvolta anche di notte, fu compita l'opera; ed il mondo non ha finora avuta l'eguale.

Questi due architetti accrebbero più sesto di quel ch'era nel disegno di Michelangelo, tanto nello interiore, come nell'esteriore della cupola, e l'han fatta un tantino più acuta; ma non alterarono già il disegno della lanterna o sia pergamena. Nè serve il dire, che il Buonarroti si era protestato non saperne fare più vaga di quella posta dal Brunelleschi sulla cupola di Firenze, e che questa lanterna di San Pietro è tanto poco svelta, e d'una proporzione tanto poco adequata, particolarmente per quella corona di candellieri, posta sul cornicione, che non si può credere disegno bonarrotesco. Tale qual è questa lanterna in opera, così esiste nel modello fatto fare da Michelangelo, e che si conserva diligentemente entro la fabbrica di San Pietro. Il maggior difetto di essa lanterna è in quelle colonne, che posano sulla parte più debole della cupola.

Fu trascurato allora di porre sulle colonne del tamburo le statue, nè vi sono state mai più poste; forse con ragione, e per non dar maggior peso, e per non recar confusione. Fece bensì Sisto V mettervi sette costoloni di metallo dorato nel prospetto della cupola; ma ne furon poscia tolti per farne altr' uso.

Il *Porta* ed il Fontana fecero delineare sul pavimento della chiesa di San Paolo la pianta e l'elevazione di questa cupola. Ora quelle linee cancellate dallo stropiccio de' piedi in un pavimento composto di pezzi irregolari mal commessi, appena son visibili.

Il diametro del tamburo della Cupola vaticana è di palmi 190 e due terzi, quello del Panteon è 193 e due terzi: compresi i muri il primo è 266 e due secondi, ed il secondo 254. La circonferenza esteriore del tamburo del Vaticano è di 836 palmi, quella del Panteon è di 798. L'altezza interiore dal cornicione del tamburo fin sotto l'occhio della lanterna è palmi 214; quella del Panteon è 193 e due terzi. L'altezza esteriore è in San Pietro 252, al Panteon 202. Da dove incomincia il tamburo fino alla cima della croce è 387 e 3/4. Dal pavimento al tamburo vi sono palmi 209 e mezzo. Onde tutta l'altezza dal pavimento fino alla cima della croce è di palmi 596. L'altezza della cupola di Firenze è di palmi 541 e un sesto. Tutto il solido della cupola di San Pietro è palmi cubici 10 milioni 102 mila. Il vano interno è palmi cubici 5 milioni 54 mila 490. Le mura dei quattro piloni, compresi i loro fondamenti, sono 8 milioni, 234 mila 440 palmi cubici. I matematici han dimostrato, che la catenaria sia la curva più resistente per le vôlte; cosicchè fatta una vôlta o arco, secondo questa curva, tutte le parti si sosterranno scambievolmente col proprio peso senza ajuto alcuno di calce. Questa curva nasce da una catena, considerata come un filo perfettamente flessibile caricato d'una infinità di piccoli pesi, e sospeso ad un piano verticale alle

due estremità. Una vela gonfiata dal vento fa la stessa curvatura. Ricorra ai Bernulli, che ne sono stati gli inventori, od al Frezier chi brama saperne la costruzione, e le varie proprietà.

Giacomo della Porta seguitò la fabbrica del Campidoglio secondo il disegno di Michelangelo, e vi eresse le statue sulla balaustrata. Proseguì anche la chiesa del Gesù secondo la pianta del Vignola. Questa chiesa è decorata di pilastri accoppiati d'ordine composito, così vicini tra loro, che le alette de' loro piedritti restan magre, e l'archivolto sproporzionato. I pilastri, che rivestono i quattro piloni della cupola, e che ricevono gli archi doppi, pajono mutilati nelle loro basi e capitelli. La cupola al di fuori non ha alcuna grazia. Ella è troppo bassa riguardo alla sua circonferenza: le finestre son meschine, il tolo schiacchiato; ed è inoltre ottagona, figura men bella della circolare. La facciata è assai semplice riguardo all'interiore della chiesa, che è molto ornata, e piccoli sono i suoi pilastri riguardo a quelli di dentro. Ha molti risalti inutili, e più inutili sono que' cinque frontispizj uno sopra l'altro. Il suo principal pregio è d'esser di travertini. E perchè non servirsi del disegno lasciato dal Vignola?

Giacomo della Porta fece altresì la facciata della chiesa di San Luigi de' Francesi di due ordini, dorico e corintio: cosa ordinaria, e con i soliti abusi: e su lo stesso andare son quell'altre due, ch' ei disegnò alla madonna de' Monti, ed a Santa Maria in Via. Di buona forma è la chiesa de' Greci fatta da lui alla Strada del Babbuino. È di sua architettura il palazzo del marchese Serlupi accanto al Seminario romano: edifizio maestoso, ma troppo greve per le spesse finestre cariche di massicci ornati. Questo palazzo è rimasto a mezzo: l'altra metà si è fatta dopo, ma non palazzesca, casa casaccia. È sua opera il vago palazzo Gottofredi a piazza di Venezia con tre ordini di architettura, il primo de' quali, che è dorico, è assai malconcio nel fregio. Architettò anche il palazzo Niccolini a Piazza Colonna, nobile nella sua semplicità, nel quale vi commise molte irregolarità nella inegual disposizione delle finestre, nelle loro proporzioni, ne' loro ornati; e le cantonate bugnate non fanno buona lega colle parti liscie dell'edificio: la porta non è nel mezzo, ed il suo vano è troppo grande riguardo alla picciolezza delle colonne incastrate a fianco de' suoi stipiti. Egli diede principio ancora al palazzo Spada al Corso incontro la colonna Antoniana; ma è stata poi questa fabbrica così deformata, che per decoro di Roma meriterebbe di esser distrutta. Ebbe altresì la direzione della fabbrica della Sapienza, e dal palazzo Farnese fece le finestre superiori colla loggia, che riguarda verso strada Giulia, la qual loggia poco accorda col resto del palazzo. Il maestoso palazzo Marescotti è opera di questo architetto. Disegnò molte fontane a Piazza Navona, a Piazza Colonna, a Piazza del Popolo, alla Rotonda, appiè del Campidoglio, alla Madonna dei Monti; la maggior parte triviali; tra le migliori è quella entro il Campidoglio, dove è la Statua di Marforio, e quella delle Tartarughe a Piazza Mattei, tanto stimata per le sue sculture.

A Frascati finalmente disegnò la villa Aldobrandini, che con tutta ragione si chiama Belvedere, e vi eresse quel vago Palazzino. Ma un giorno, che da colà quest'architetto ritornava a Roma in carrozza col Cardinal Pietro Aldobrandini, gli sopravvenne un bisogno cagionatogli da una solenne scorpacciata di melloni e di gelati, nè volendo dir niente per soggezione, gli venne alla fine tanto male, che semivivo, corpulento ch'egli era, si dovette lasciare a porta San Giovanni Laterano, dove da lì a poco morì di 65 anni. - MIL.

* PORTAFOGLIO — (Portefeuille) — Tesoro degli artisti, i quali vi depongono i loro più belli pensieri, le loro più interessanti osservazioni, e quant' altro hanno operato di più squisito in ogni tempo, in ogni genere. Questo tesoro è di più arricchito delle cose più peregrine che la natura e l'arte han diffuse per ogni dove.

Quando l' artista ha determinato l' insieme della sua opera, e l'attitudine dell'espressione di ciascuna figura, apra il suo tesoro: l'aprirà con profitto. — MIL.

PORTERIA — (Loge de Portier) — Piccola abitazione all' ingresso dei palazzi, nella quale alloggia il portiere destinato ad osservare chi entra e chi sorte, ad aprire la porta ed a rispondere alle domande.

* È pure una specie di ricetto che si pratica alle porte di alcuni conventi. — ALB.

PORTICO — (Portique) — Questa parola, come *porticus* in latino, viene da *porta*. Il *portico* presso gli antichi fu da principio una costruzione più o meno estesa, fatta dinanzi alle case per difendere le loro porte o l' ingresso dalle intemperie delle stagioni.

È a credere che queste costruzioni abbiano avuto una maggiore o minore importanza, in ragione di quella dei fabbricati medesimi. A misura che la ricchezza ed il lusso accrebbero l'estensione delle case, anche i *portici* acquistarono grandezza ed elevazione. Raggiunto che si ebbe lo scopo principale, quello della comodità, si passò ben tosto alla ricerca della superfluità; ed il *portico*, parte da principio necessaria delle case, divenne ne' palazzi de' ricchi, un accessorio di puro diletto, destinato al passeggio e ad altre convenienze.

Laonde il *portico*, conservando solamente nel suo nome l'origine di ciò che era stato, divenne un fabbricato senza relazione alla porta, ed i Romani continuarono a darne il nome a quegli edificj o luoghi di riunione che i Greci chiamavano *stoa*.

Noi non considereremo il *portico* come circoscritto al prospetto delle case: noi lo definiremo secondo la varietà de' suoi usi, sia ch' esso si leghi alla disposizione degli edificj, sia ch' esso formi un edificio isolato, come un aggregato più o meno esteso, più o meno copioso ora di pilastri, piedritti o arcate, ora di colonne formanti un luogo coperto e spazioso pro-

prio allo sbarazzamento delle corti interne o delle facciate esterne dei palazzi, come anche ad una quantità d'altri usi di necessità o di ornato.

Sarebbe difficile il far conoscere con tutta precisione in che cosa consistesse particolarmente, e a che si restringesse presso i Greci, l'idea di *portico* indicata dalla parola *stoa*. Essi avevano più d'una espressione per indicare le gallerie ed i colonnati, tanto quelli che s'innalzavano di fronte ai tempj, quanto quelli che accompagnavano i loro fianchi; ed in generale la voce *stulos, colonna,* entrava nella composizione delle parole che indicavano questi fabbricati. Noi troviamo però la parola *stoa* appropriata alla indicazione di ordini e colonne, e Pausania se ne serve rispetto alle colonne dell'ordine superiore che regnava nel *naos* del tempio di Giove in Olimpia. Se il nome che corrisponde, in greco, alla voce *portico*, davasi anche alle gallerie a colonne, dobbiamo credere che sarannosi chiamate *portici* quelle grandi gallerie che formavano, con uno o due ordini di colonne, i periboli o recinti innalzati intorno all'area de' tempj grandiosi. Erano infatti, come le diressimo noi, vaste corti, grandi chiostri, che presentavano una continuità di gallerie coperte.

Possiamo a un di presso figurarci della stessa forma e colla stessa pianta quei famosi *stoa* (porticus), in cui, presso i Greci, si tenevano le diverse scuole o di ginnastica o di filosofia. I ginnasi, come rileviamo da alcune descrizioni (V. Ginnasio), erano circondate da gallerie coperte che davano ingresso nelle stanze. Tale era quello d'Olimpia; tali dovevano essere quelli detti l'*Accademia*, il *Liceo*, il *Cinosarge*. Dalla voce *stoa, portico,* trassero il loro nome i seguaci di Zenone, denominati *stoici*.

Eguali usi dovevano produrre a un di presso eguali risultamenti. Allorquando venne meno il paganesimo, e l'insegnamento religioso succedette a quello dei ginnasj, è probabile che le comunità che si formarono, e che innalzarono que' grandi monasteri che ancora sussistono a' giorni nostri, imitassero, nelle spaziose gallerie de' loro chiostri, i *portici* del paganesimo; e sarebb'egli forse improbabile, che il celebre *pecile* o *portico,* ornato di pitture, avesse rassomigliato a que' chiostri, di cui tutti i muri di cinta occuparono per lungo tempo i pennelli degli artisti moderni?

Del resto i *portici,* come gallerie coperte, poterono servire a molti usi, e far parte di un grandissimo numero di edificj. Così le *agora,* o mercati pubblici, ebbero dei *portici* intorno al loro recinto. I teatri e gli stadj non furono altro che aggregati di *portici*.

In Roma pare che il *portico*, ritenuto un luogo di passeggio coperto, non solo fosse ammesso ne' fabbricati de' particolari, ma divenisse, seguendo i progressi del lusso, una parte integrante delle abitazioni de' grandi e de' ricchi.

Qualche tempo prima di Catone, i particolari non avevano ancora dei *portici* che guardassero il settentrione per prendere il fresco nella state; ma in seguito non videsi in Roma alcuna casa che non avesse un passeggio, un *portico*. Se ne fecero di diverse fogge ed esposti ad ogni parte del cielo per cangiare di temperatura. Abbiamo per ciò veduto alla parola *cryptoportico,* ch'eranvi di questi passeggi praticati in origine sotto terra; poi in forma di *grotta;* ed in fine si diede questa denominazione, come ne avverte Plinio, ad un *portico* a vôlto, e con finestre a due esposizioni opposte.

Vitruvio e Columella prescrivono il modo da tenersi nella costruzione de' *portici,* affinchè potessero essere frequentati in tutte le stagioni (V. la descrizione di Laurento di Plinio il giovine alla parola Villa).

Furono costrutti in Roma moltissimi *portici*, non già come oggetti di comodo particolare, ma come monumenti pubblici, come luoghi di convegno aperti a tutti, come depositi di opere d'arte, di libri, di curiosità ecc. Si dà tuttora ad alcune ruine, e a qualche avanzo di costruzione e di colonne, il nome di alcuni di questi edificj. Credesi che l'attuale pescheria di Roma sia un avanzo del portico di Mercurio. Si veggono ancora alcune colonne corintie del famoso *portico* d'Ottavio, e nella navata di santa Maria furono impiegate molte belle colonne dell'antico *portico* d'Ottavio, di cui esistono alcuni avanzi fra la chiesa poc'anzi nominata e quella di San Nicola. Nel sito del *portico* d'Antonino Pio trovasi al presente una casa di orfanelli; rimangono però dell'antico edificio undici belle colonne scanalate. Il *portico* di Faustina, moglie di Antonino Pio, rimpetto al monte Palatino, presenta ancora dieci colonne ed una inscrizione sull'architrave.

Ne' dizionari d'antichità si trovano copiose notizie le quali provano qual fosse in Roma il numero dei portici. Sgraziatamente queste notizie, e, conviene anche dirlo, gli avanzi di costruzioni o di colonne che sembrano aver appartenuto ai *portici*, non potrebbere istruirci nè della disposizione e della pianta di questi edificj, nè dell'insieme de' loro alzati, nè del carattere che ne costituiva il genere. Pare che vi si impiegassero indifferentemente i piedritti e le colonne, e tutti gli ordini di colonne.

La parola *portico,* presso i moderni, non esprime così specialmente come pare averlo fatto presso gli antichi, un genere d'edificio o di monumento a parte, con usi, proprietà e destinazione particolare.

Ci pare altresì che nel linguaggio attuale dell'architettura, la voce *portico* presenti allo spirito una composizione architettonica, più particolarmente ad arcate e a piedritti. Si dirà di un fabbricato che abbia al di fuori o nell'interno della sua corte simili arcate, ch'egli è a *portico*, e si contrapporrà volentieri a questo l'altra parola *colonnato*, quando le gallerie interne o esterne sono a colonne. Così per citare in Parigi un esempio che renda conto dell'impiego di queste due parole nel loro rapporto colle cose che esprimono, chiamansi *colonnati* nella piazza

di Luigi XV le gallerie superiori dei due edificj che decorano questa piazza, e diciamo che i *colonnati* gono ciascuno sopra un ordine di *portici* inferiori, formanti a pianterreno una galleria ad arcate.

Considerando adunque, sotto questo rapporto, il *portico* nell'architettura moderna, diremo, che sono state a lui attribuite le stesse varietà di proporzioni e d'ornato come alle porte (V. PORTA). Se ci limitiamo a riguardarlo sotto il semplice rapporto di un'arcata con piedritti ornati di pilastri o di colonne, addossate, oppure incassate, converrà distinguerlo in *dorico*, *jonico*, o *corintio*.

L'uso del *portico*, nell'architettura moderna, divenne comune secondo i paesi, in ragione della natura de' materiali. La difficoltà di trovare degli architravi d'un sol pezzo da colonna a colonna, o di supplirvi col mezzo di chiavi a piattebande, aveva già, ne' bassi tempi dell' architettura antica, suggerita l'idea di alzare in cotto delle arcate su colonne isolate. Da ciò provenne senza dubbio l'uso dell'arcate, divenuto poi sì generale in tutti gli edificj, e particolarmente nella costruzione delle vaste chiese, che esigono sostegni solidi per la massa delle vôlte in materiali destinati a servir loro di copertura.

La massima parte delle chiese moderne è quindi costruita a *portici*, vale a dire ad arcate formate da piedritti ornati di pilastri.

L'uso de' *portici*, considerato come gallerie o passeggi, divenne presso che generale nella costruzione dei grandi palazzi. Roma moderna ci mostra di questi *portici* ora ad arcate sostenute da una o due colonne in luogo di piedritti, ora ad arcate che poggiano su piedritti e formano intorno ai cortili un passeggio riparato. Gli esempj ne sono così innumerevoli e comuni, che non occorre citarne alcuno; tale essendo per così dire, il tipo dell' interno di tutti i grandi palazzi d'Italia.

Sotto il rapporto soltanto della bella architettura noi faremo menzione di alcuni di questi monumenti a due ordini di portici l'uno sovrapposto all'altro. Tale fu in origine il vasto recinto della corte del Vaticano del Bramante, del quale si dovette, dopo di lui, riempire le arcate per riparare alla leggerezza della costruzione. E tale pure si è, dello stesso architetto, la bella corte del palazzo della cancelleria, a due file di portici con arcate più eleganti, sostenute da colonne di marmo. A questi esempj dobbiamo aggiugnere la corte delle Logge del Vaticano, architettura di Raffaello, a tre ordini di gallerie aperte, le une sovrapposte alle altre.

Tra il novero di queste opere classiche merita di essere collocata la corte del palazzo Farnese, in cui la bellezza delle proporzioni, delle forme, e della costruzione, gareggia con quanto può avere di più perfetto in questo genere l'antichità.

In Roma i bellissimi avanzi del Teatro di Marcello di cui una buona serie di *portici* sussiste ancora, servirono senza dubbio di modello agli architetti del secolo decimosesto; e sopra questo stile e con queste proporzioni venne costrutta la maggior parte dei palazzi tanto al di fuori che al di dentro. Converrebbe citare quasi tutti questi edificj, ma ci asteniamo, essendo essi conosciuti da tutti gli architetti, i quali ne possono vedere i disegni in molte collezioni.

L'uso de' *portici* fu meno comune in Parigi nelle case dei privati. Le abitudini dipendenti dal clima, ed il costo pur anche del terreno, non permisero di incontrare molta spesa ed impiegare molto spazio pel solo piacere di prender aria, o per la magnificenza degl' interni.

Tuttavolta alcuni monumenti e certi edifizj che esigono passeggi pubblici furono costruiti secondo questo sistema: tale si è la grande e magnifica corte dell'ospizio degl' Invalidi a due ordini di *portici* l'uno sovrapposto all'altro, che servono di sbarazzamento a tutte le parti del corpo del fabbricato.

L'uso dei *portici* in molte piazze delle città d'Italia, come in quella di San Marco in Venezia, esteso talvolta a tutte le case in Bologna, s'introdusse anche in Francia, e la piazza di Luigi XIII, detta la piazza reale a Parigi, ne è una perfetta imitazione.

La città di Torino, come è noto, è costruita con una uniformità di case, il cui pianterreno consiste verso strada in portici continuati, che formano pei pedoni un passeggio sempre coperto.

Le nuove fabbriche della contrada di Rivoli in Parigi ce ne danno un' idea, e formano una passeggiata comodissima, specialmente quando fa cattivo tempo. L'aspetto tuttochè semplice di queste case non lascia di offerire una vista molto piacevole.

Sarebbe un volere inutilmente moltiplicare le nozioni e gli esempj intorno ai così detti *portici*, considerati tanto ne' loro elementi, quanto nell'uso che ne ha fatto l'architettura; giacchè queste nozioni e questi esempj si trovano in molti articoli del presente Dizionario. Concludiamo col dire, che il *portico*, non già esteso fino ai peristilj ed ai colonnati, ma solamente ristretto alle arcate su pilastri, forma una parte così considerevole degli edificj, che pochi son quelli in cui esso non si riscontri.

PORTIERA — (Portière) — Chiamasi *portiera* ora una specie di doppia porta, composta d'una stoffa qualunque, fermata da chiodi sopra un telajo mobile, che d'ordinario si chiude con un catenaccio o lucchetto: ora una semplice tenda con frangia ed anelli che si tira a piacere. L'oggetto della *portiera* è per lo più di riparare un locale dal vento o dal freddo. Talvolta non serve che di ornamento. Presso gli antichi le *portiere* erano sovente i soli ripari degli usci nell' interno delle case, e quest' uso si mantiene tuttora nell'oriente.

PORTO — (Port) — Il *porto* è, se parliamo del mare, uno spazio in forma di manico, un piccolo golfo, un bacino formato dalla natura del terreno e delle spiaggie, o scavato dall'arte, e disposto in maniera da contenere i vascelli, metterli al sicuro, e poterli caricare e scaricare con facilità.

Rispetto ad un fiume, esso è uno spazio scelto sulla sua riva, pel comodo avvicinamento dei battelli, e di un accesso facile pel trasporto delle mercanzie che devono essere caricate o scaricate.

Crediamo inutile il far osservare che l'architettura non è chiamata a considerare i *porti*, tranne alcune costruzioni, come per esempio, i moli, i bastioni, i fanali o fari, se non se sotto il punto di vista della disposizione od abbellimento del loro recinto.

Le grandi periferie de' *porti* di mare trovandosi necessariamente attorniate da edificj, invitano naturalmente ad erigervi de' monumenti, i quali contribuiscano alla bellezza del loro aspetto. Una grande magnificenza darà loro più che tutt'altro, secondo la natura dei terreni, la prospettiva della città che sorgerà a guisa d'anfiteatro, o quella di grandiosi fabbricati per attrezzi marittimi, di officine o magazzini richiesti dal bisogno.

Il gran *porto* di Atene, secondo Cornelio Nipote, eguagliava in bellezza la città, e la sorpassava pel maestoso aspetto. Quivi era stato costruito da Filone quel rinomato *armamentarium* o arsenale di marina, che fu riguardato come una delle più magnifiche opere che abbiano eseguite gli Ateniesi; là vi erano cinque portici superbi e tre magnifici tempj consacrati a Giove, a Minerva ed a Venere; là si trovava la famosa Biblioteca d'Apellicone, di cui Diogene Laerzio ci ha data l'enumerazione. Alcuni avanzi antichi attestano anche al presente i grandiosi lavori che abbellirono un tempo il *porto* del Pireo, e di là furono trasportati dai Veneziani i leoni di marmo che si veggono all'ingresso dell'arsenale di Venezia.

Vitruvio ci ha fornito, sulla città d'Alicarnasso nella Caria, alcune notizie, che possono darci una idea della pittoresca prospettiva di quel *porto*. La sua configurazione era circolare, ed il terreno che lo sormontava estendevasi a guisa di anfiteatro. Nella parte bassa che si avvicinava al *porto*, Mausolo aveva stabilito il *forum* o la piazza pubblica. Contrade circolari, come i gradini di un teatro, dividevano, per quel che sembra, tutta la salita sulla quale era fabbricata la città: nel mezzo eravi una contrada molto più larga, e nel centro della vasta piazza era stato innalzato quel rinomato sepolcro conosciuto sotto il nome di *Mausoleo*. Alla diritta del castello della cittadella sorgeva il tempio di Venere, al quale corrispondeva dall'altra parte il palazzo reale. Questi dettagli fanno comprendere quali esser dovessero le ricchezze dell'architettura e la bellezza della prospettiva del *porto* d'Alicarnasso.

I *porti* più rinomati dell'antichità greca furono quelli di Rodi e d'Alessandria. Sappiamo dalla storia che l'arte si piacque di abbellirli con monumenti dispendiosissimi: testimonio è il faro che rese immortale il nome di Sostrate in Alessandria, ed il famoso Colosso di bronzo situato alla imboccatura del *porto* di Rodi.

I Romani, per natura meno commercianti ed assai meno navigatori dei Greci, ebbero, per la loro posizione, minori occasioni di costruire e di ornare i *porti* di mare. Situata a parecchie leghe dal mare, Roma non conobbe per molto tempo altri *porti* che quelli che aveva costruiti sul Tebro pel suo approvvigionamento. Se dobbiamo credere a Svetonio, fu soltanto sotto Claudio che il *porto* d'Ostia fece per così dire di Roma una città marittima. Questo imperatore vi alzò due dighe a diritta ed a sinistra, e costrusse un molo all'entrata. Esso era situato all'imboccatura del Tevere ed aveva due contrade. Su questo molo sorgeva una torre a somiglianza del faro d'Alessandria, per illuminare il cammino e l'entrata dei vascelli. L'imperatore Trajano ristaurò questo *porto*, lo ingrandì, lo raddoppiò, aggiugnendovi uno spazio eguale, che trovavasi rinchiuso ne' lati d'un esagono. Pare che quest'edificio, oltre all'utilità, presentasse ben anche nella massa architettonica che gli serviva come di cornice, delle ampie gallerie che ne facevano il legame. Eranvi vasti magazzini, trattorie pei forestieri di tutte le classi, e palazzi per dar ricetto agli ambasciatori prima di entrare in Roma. Le medaglie di Nerone rappresentano questo *porto* pressochè rotondo. Esso è esagono sopra una medaglia di Trajano, colla inscrizione: *Port. Ost.*

Abbiamo detto in principio di quest'articolo che noi consideravamo i porti di mare soltanto dal lato della costruzione o dell'ornato. Rapporto alla costruzione, noi non possiamo che ripetere qui, in riguardo alle opere moderne di questo genere, ciò che trovasi in molti altri articoli, che hanno per oggetto la costruzione, essendo in generale gli stessi i principj dell'arte di edificare, qualunque sia l'uso cui le opere sono destinate. Quanto alle produzioni dell'arte architettonica, come abbellimenti dei *porti*, egli è forse vero che lo spirito di commercio de' moderni è meno favorevole alle imprese di lusso e di magnificenza, che furono uno degli effetti costanti del genio dell'antichità.

Varj *porti* moderni presentano senza dubbio vedute interessanti; ma l'unico forse, per la sua pianta ed alzato, opera o combinazione dell'arte, era il *porto* di Messina prima dell'ultimo terremoto. Il suo circuito era ornato, per la lunghezza di un miglio, da una ricca facciata di fabbricati uniformi e simmetrici aperta da altrettante arcate, quante sono le strade della città che mettono al mare.

— ENTRO TERRA — (Havre) — Porto di mare chiuso in cui i bastimenti possono stare in sicuro.

POSA IN FALSO — (Porte-à-faux) — Ne' lavori di costruzione chiamasi così ogni corpo di fabbricato il quale, sia per vetustà, sia per difetto di cattiva esecuzione, trovasi fuori della linea d'appiombo. Talvolta il *posa-in-falso* procede da un avvallamento del terreno su cui è stabilita la fondazione. Il più notevole *posa-in-falso* è quello della gran torre di Pisa.

Indipendentemente dai *posa-in-falso* nella costruzione de' fabbricati, se ne commette abitualmente un

gran numero nelle parti di dettaglio, a cui gli occhi sonosi già assuefatti. Per esempio, si veggono molti balconi in pietra i quali non poggiano nè sopra sostegni diritti, nè sopra mensole. Il segreto della consistenza delle pietre di cui sono essi formati consiste in ciò che la coda di queste pietre sono incassate nei muri o legate colla murazione. Questi sono veri *posa-in-falso* che l'occhio stesso non approva.

L'abuso di questo genere di *posa-in-falso* se è meno pericoloso nell'impiego del legname; non è certo meno sgradevole alla vista; per esempio quando viene applicato secondo l'uso ai diversi ordini de' palchi de'nostri teatri. Si sa che questi palchi non sono per lo più sostenuti che dalla estremità dei travi incassati neli muri. All'apparenza sono essi altrettanti *posa-in-falso*. Ora, se il primo bisogno di qualunque costruzione è quello di essere solida nella pratica, il secondo bisogno a parer nostro, è, nella teoria, di sembrare quello che essa è realmente.

POSAMENTO — (Pose) — Dicesi dell'azione di posare, collocare una pietra nel sito che deve occupare, o del luogo stesso in cui viene collocata.

POSARE, PORRE — (Poser) — Mettere, porre una pietra al suo posto.

— a secco — (Poser à sec) — Costruire senza malta; e si fa sfregando la pietra superiore sull'inferiore con arenaria pesta ed acqua colle loro faccie ben agguagliate, finchè non rimane più fra di esse il minimo vuoto. Con questo apparecchio sono stati costruiti nella massima parte gli antichi edificj e molti pure de' moderni.

— a nudo — (Poser à cru) — Innalzare senza fondamenti una costruzione leggiera, la quale consista solamente in un alzato di legname. Si *posa* a nudo un pilone, un puntello od un traverso per sostenere alcuna cosa.

— in coltello — (Poser du champe) — Porre per esempio un mattone sul lato più sottile, un pezzo di legno in costa cioè sul lato più stretto.

— a piatto — (Poser à plat) — È il contrario di posare in coltello.

* POSI (Paolo). A Siena sua patria preferì da giovanetto Roma, dove menò tutta la sua vita in reputazione di principale architetto. Costruì le case dei Projetti nelle città di Narni e di Viterbo. Diede non so quali disegni pel ristauro della cattedrale di Napoli, mentre era arcivescovo il cardinale Spinelli. Fu bizzarro nell'ideare mausolei, e ne eseguì parecchi: del cardinal Inico Caraccioli in Anversa, del cardinal Imperiali in Sant'Agostino in Roma, del cardinal Caraffa in Sant' Andrea delle fratte, e della principessa Chigi alla madonna del popolo; nè men bizzarri furono i suoi catafalchi per Benedetto XIV nel Vaticano, per Giacomo III Stuardo in Santi Apostoli, e per Carlo Emmanuele re di Sardegna nel Sudario. Spiegò il medesimo gusto nelle finte facciate festose per la elevazione alla porpora de' cardinali Portocarrero, Crivelli e Pamfili. Ma dove più mostrò la sua vivezza, spesso licenziosa, fu nelle macchine de' fuochi artifiziali, ch' egli diresse per molti anni come architetto di casa Colonna per l'annua Chinea. Decorò l'altar maggiore della chiesa delle anime come se fosse un tempio di Bacco, o i deputati tedeschi nol voller più per architetto di quella loro chiesa. Fu dichiarato architetto di San Pietro e cavaliero dello speron d' oro; ma non ebbe altra occasione che di adornare l'altare della cappella Quirinale. In Sinigaglia la chiesa e la casa de' Gesuiti è di suo disegno, come anche è il palazzo dell'abate Farsetti, gentiluomo veneziano, nella sua villa di Sala; ma quello di ridurre il di lui palazzo di Venezia in un'Accademia di Belle Arti non ebbe effetto. Rimodernò passabilmente il palazzo Colonna, e rifece la chiesa nazionale di Santa Caterina di Siena a strada Giulia, promovendo sempre i soliti abusi architettonici. Talento grande senza buona architettura. — *mil.*

POSIZIONE — (Position) — Dicesi del sito in cui si trova una casa, un edificio (V. Esposizione).

POSTICCIO — (Postiche) — Significa *aggiunto*, o *fatto dopo l'opera.*

Nel significato semplice si dà questo epiteto in molte opere ad un pezzo riportato o per completare o per allungare l'insieme; come, per esempio, a una tavola di marmo o di qualsiasi altra materia, che viene incrostata in una decorazione architettonica. Si chiamerà pure con tal nome qualunque aggiunta, fatta ad un monumento, d'un corpo di fabbricato ad esso estraneo. Non potrebbesi dare un miglior esempio che citando quelle costruzioni ornamentali che si introducono in molte nostre chiese dopo compiuta la fabbrica per sostenere la cassa dell'organo. Tale si è, nella chiesa di San Sulpizio, la tribuna a colonne al di sopra della porta d'ingresso; lavoro eseguito per l'organo, il quale non armonizza per nulla coll'ordine della chiesa, e sembra piuttosto introdotto dopo il compimento della chiesa, che fatto contemporaneamente alla fabbrica.

Nel senso figurato, la voce *posticcio*, ha molte applicazioni, e non v'ha arte in cui non entri l'abuso del *posticcio*. Se ne rinvengono le traccie nelle opere del poeta come in quelle del pittore, e tra queste sono i così detti luoghi comuni, le figure inutili o di riempimento ecc.

In architettura, l'abbiamo già detto, trovansi moltissime parti che vi sono state aggiunte, e che per diversi motivi si introducono, dopo eseguita l'opera, nei disegni e negli ornati; e questi particolarmente danno luogo ad una infinità di invenzioni *posticcie*, di forme superflue, che sono riempimenti a cui ricorre l'architetto, o perchè manca di genio, o perchè si lascia trasportare dallo spirito della moda. Non addurremo alcuno di questi dettagli particolari, che abbiamo già indicati in molti articoli del nostro dizionario. Ci contenteremo di dire che questi difetti di dettagli procedono dal falso spirito che prende il lusso per ricchezza, e la superfluità per abbondanza;

eccessi ne'quali si cade allorchè si perde di vista che il dilettevole nell'architettura devo andar sempre congiunto all'utile, da cui esso deriva.

POSTICUM — Parola latina che corrisponde alla greca *opistodomo*, o *opistion*, da cui sembra formata; e se ne serve Vitruvio per indicare la parte posteriore de' tempj antiprostili, la quale corrisponde alla parte della facciata anteriore, detta *pronaos* (V. Pronao e Opistodomo).

* POSTSCENIO — Parte posteriore degli antichi teatri, che serviva a comodo degli attori, ed anche per luogo di deposito delle macchine. — MIL.

* POSTUMIO C., e L. COCCEJO ANETO — Entrambi Liberti ed architetti celebri. Il secondo, discepolo dell'altro, fu impiegato da Agrippa in diverse opere intorno a Napoli, vicino alla qual città traforò quella montagna, che ora è detta la *Grotta di Pozzuolo.* Esiste tuttavia in Pozzuolo un antico tempio di marmo bianco d'ordine corintio dedicato ad Augusto, ora a San Procolo, che si suppone architettato dallo stesso L. Coccejo. — MIL.

* POTEO, ANTIFILO e MEGACLE fecero nella città di Olimpia per i Cartaginesi un edifizio detto il *Tesoro*, ove si vedeva un'alta e bella statua di Giove, ed alcune spoglie acquistate dai Cartaginesi sopra i Siracusani. Fra questi tesori erano una spezie di cappelle, fatte erigere in Olimpia da diverse nazioni, o da personaggi illustri per qualche vittoria, o altro felice evento, collocandovi entro trofei e statue in riconoscenza de' segnalati vantaggi riportati. — MIL.

POZZO — (Puits) — Si dà in generale questa denominazione ad ogni scavo profondo fatto nella terra, per procurarsi ordinariamente l'acqua, talvolta per penetrare fino ad uno strato di pietre o di carbon fossile; talora anche per condurre ai lavori sotterranei necessarj alla estrazione dei metalli.

Come già si è detto, l'uso più comune dei *pozzi* ha luogo in tutti i siti abitati delle città e delle campagne; e l'oggetto che ne induce a scavarli è il bisogno d'acqua, laddove principalmente non può condursi per mezzo di acquedotti.

Il *pozzo* pertanto, destinato a tale uso, è un buco più o meno profondo scavato al di sotto della superficie dell'acqua, per lo più in forma rotonda, rivestito di murazione. Ecco in qual modo viene eseguita questa costruzione: quando, a forza di scavare, si arriva all'acqua, e che si hanno 5, o 6 piedi di profondità, si pone nel fondo una ruota di legno di quercia di un diametro proporzionato alla grandezza del *pozzo*, e composta di gagliarde piattebande. Su questa ruota si posa un numero conveniente di corsi di pietre da taglio, murate con malta di cemento, e legate fra loro con ramponi impiombati. Su questa specie di basamento s'innalza il resto del pozzo in muratura, o di mattoni, o di pietrame, fino ad alcuni pollici al di sotto del piano terreno. Al di sopra si stabilisce la sponda, che può essere di una sola pietra incavata a seconda del diametro del *pozzo*; ma per lo più, secondo la estensione della sua circonferenza, viene costruita con pietre dure, fermate con ramponi, come quelle del fondo. Si arreda in seguito il *pozzo* di tutto quanto occorre per attinger acqua.

Fa d'uopo osservare, circa il modo di situare i *pozzi* nelle case di città e di campagna, che sieno distanti dai letamaj, dalle stalle, dalle latrine, e da altri luoghi che possano comunicare all'acqua un sapore disaggradevole. La situazione migliore è per lo più ne'cortili. Si deve, per quanto è possibile, lasciarli allo scoperto, non ostanti alcuni inconvenienti, perchè l'acqua è migliore; i vapori dell'interno esalano più liberamente, e l'aria d'altronde vi può circolare più facilmente.

Un *pozzo* adattato, come abbiamo veduto or ora, ai bisogni limitati delle case o abitazioni dei privati, tanto di città che di campagna, è una costruzione molto semplice, che richiede una intelligenza ed una abilità comune. La scienza della costruzione in grande, legata così intimamente all'architettura, esige però una menzione speciale, quando si trovi applicata ad opere grandiose, che vennero eseguite in tempi e luoghi diversi. Tali sono i *pozzi*, di cui passiamo a dare alcune sommarie descrizioni, i quali possono essere riguardati come veri monumenti.

Di questo numero, per esempio, è quello che si vede nel castello del Cairo, detto volgarmente il *pozzo di Giuseppe*; la qual denominazione non deriva, come molti hanno detto e ripetuto, dal patriarca Giuseppe, ma sibbene dal figlio d'un principe per nome Giuseppe che fece costruire il *pozzo* ed il castello, in cui esso si trova. Questo *pozzo*, tagliato nel masso, ha 280 piedi di profondità e 42 di circonferenza. È composto di due sezioni che non sono perpendicolari l'una all'altra. Vi si discende mediante una scala circolare di trecento scalini, di facilissima pendenza. Il tramezzo che la divide dal muro del *pozzo* consiste in una porzione di roccia, a cui si lasciarono 6 pollici soltanto di grossezza. Piccole finestre vi sono di tratto in tratto praticate per illuminare questa rampa. Giunti al basso della prima trovasi una spianata con un bacino. Ivi alcuni buoi girano una ruota che fa salire l'acqua dalla parte inferiore del *pozzo* nel bacino; altri buoi posti superiormente la innalzano da questo serbatojo collo stesso mezzo.

Una di coteste opere più ragguardevoli è il *pozzo*, che Antonio San Gallo costrusse in Orvieto, tutto di pietra da taglio, del diametro di 25 braccia. Due scale a spira, praticate l'una al di sopra dell'altra nel tufo conducono sino al fondo le bestie da soma per abbeverarle. Da una di queste discese esse giungono ad un ponte in cui vengono caricate; e risalendo dall'altra senza essere obbligate di tornare in dietro, trovano per uscire una porta diversa e opposta alla prima. L'apertura del *pozzo* è così ampia, che la luce del giorno vi penetra sino al fondo, in

maniera che le discese delle scale addossate al muro, fabbricate in rotondo, ricevono una luce sufficiente dalle finestre praticate in tutta la sua altezza (V. San Gallo Antonio).

L'altr' opera grandiosa, degna di essere citata, è presso a Parigi, il *pozzo* dell' ospizio di Bicêtre, cominciato nel 1733 e terminato nel 1735 sul disegno di Boffrand. Questo *pozzo* che ha 28 tese e mezzo di profondità (171 piede) fu scavato in 15 tese di diverse terre e roccie, 10 tese di banchi di pietra e più basso 3 tese in altezza di creta. Il *pozzo* ha 9 piedi di altezza d' acqua inesaurabile. A 12 piedi al di sopra del livello dell' acqua vi si è praticato nella massa un recesso pel comodo degli operai in caso di qualche riparazione.

Il diametro del *pozzo* all' indentro è di 15 piedi, la circonferenza di 47. Un macchinismo di forma ottagona, avente 36 piedi di diametro interno, racchiude un' armatura girevole adattata ad un grosso albero che serve di perno. Otto cavalli in due ricambj sono impiegati a far muovere questa armatura girevole. A due cavi attaccati al perno e che corrono in senso contrario, sono sospesi due secchj che contengono tre moggi d'acqua. Ogni secchio, armato di ferro nella sua altezza e circonferenza, pesa duecento libbre, e mentre l' uno sale, l' altro scende. In fondo ad ogni secchio vi sono quattro animelle di rame, medianti le quali l'acqua entra pel fondo del secchio, e così non occorre inclinarlo, perchè si riempia: lo che impedisce ogni moto di vibrazione nella fune e l' oscillazione dei traversi contro le pareti del *pozzo*. Ogni secchio, giunto sopra, versa l'acqua da se stesso in una specie di vasca, col mezzo di un uncino che lo fa piegare. Da questa vasca l' acqua è condotta in un gran serbatojo, costruito di dietro dal *pozzo*, che ha più di 60 piedi in quadrato; ha 8 piedi ed 8 pollici di profondità, e contiene circa quattromila moggi d' acqua.

Pozzo comune — (Puits commun) — È quello che destinato in un luogo pubblico, come una strada, una piazza, ad uso di ciascuno, dev' essere costruito con una maggiore circonferenza, e con più largo orifizio.

Pozzo di cava — (Puits du carrière) — Apertura ordinariamente rotonda, di 12 a 15 piedi di diametro, scavato perpendicolarmente, il quale permette di scendere in una cava mediante una scala a piuoli e dalla quale si estraggono con una ruota le pietre staccate dalla cava medesima.

Pozzo ornato — (Puits décoré) — Trovasi dato questo aggiunto a certi *pozzi* che l'architettura o la scultura sonosi piaciute di decorare quando di colonne o di termini sostenenti la traversa a cui è attaccata la carrucola, quando di contorni o di profili di un vaso o di una vasca intorno alla sponda. Citasi ad esempio di questo lusso decorativo un *pozzo* in Roma, il cui disegno viene attribuito a Michel Angelo, e che si vede nella corte di *San Pietro in Vincoli*.

A questo esempio possiamo aggiugnere parecchie sponde di *pozzi* antichi in marmo, circondate di figure scolpite a basso rilievo, e di cui faremo altrove menzione.

Pozzo trivellato — (Puits foré) — È un pozzo in cui l' acqua sale da sè medesima sino ad una certa altezza, per modo che non si ha altro disturbo che di estrarla da un bacino in cui si versa, senza bisogno di attingerla.

Questi *pozzi*, che da alcuni anni si chiamano *artesiani*, e che da molto tempo son conosciuti in Fiandra, in Alemagna ed in Italia, si vanno moltiplicando in Francia; e varie opere sono state prodotte in luce su l'arte di eseguirli.

Pozzo secco — (Puits perdu) — Pozzo il cui fondo è di una sabbia così mobile che non ritiene l' acqua e non ne ha due piedi nelle state, ciò che è la minore altezza necessaria per attingerla.

— (sponda del) — (Mardelle) — Essa consiste o in un muro rotondo, od in una pietra forata e scavata circolarmente, posta all'altezza di appoggio, la quale fa intorno all' edificio del pozzo una specie di parapetto. Qualche volta questo appoggio, in luogo di essere rotondo, è quadrato o poligono, talvolta è fatto di barre di ferro chiuse con cancello.

Gli antichi fecero quasi sempre di marmo le *sponde* de' pozzi. Esse sono state confuse colle are, perchè la forma è effettivamente simile a quella delle are rotonde. Ciò accadde del *puteale* del Campidoglio, che ha servito di base, nel museo di questo nome, ad un gran vaso di marmo. Il vaso, il cui piede cuopriva la parte superiore dello zoccolo di cui si tratta, aveva impedito di riconoscere che cosa fosse in origine questo corpo rotondo; e nel catalogo delle antichità del Campidoglio era inscritto sotto il nome di *ara*. Però Winckelmann, che aveva avuto occasione di vederlo presso il Cardinale Alessandro Albani prima che fosse ceduto al museo Capitolino, dichiarò che la detta ara era interamente cava, e che le sue pareti interne erano state scanalate dal soffregamento delle funi, lo che prova aver esso servito di *sponda* a un pozzo.

Gli scavi di Pompei ne hanno fatto scoprire di simili in marmo, ad eccezione de' bassirilievi di cui è ornato il *puteale* Capitolino. Nella maggior parte delle case eravi una cisterna, e questa sorta di puteale era l'orifizio col quale si attigneva l'acqua, che, essendo a pochissima profondità, permetteva d'impiegare una semplice corda per abbassare e far salire a mano il secchio. Questa corda doveva internamente logorare la superficie e l'orlo del puteale.

Foggini, nel dare la spiegazione delle tavole XXI e XXII del tomo IV del *Museo Capitolino*, dice d'aver veduto nell'antico chiostro di San Giovanni in Laterano un puteale egualmente rotondo in marmo, avente internamente de' vestigi dell'azione della corda che serviva ad attingere, ed esteriormente delle sculture d'un' arte molto imperfetta.

M. Dodwed ha pubblicato in un' opera impressa in

Roma nel 1812 sotto il titolo di *alcuni bassirilievi della Grecia, descritti e pubblicati in otto tavole*, un puteale trovato a Corinto, ornato di un bassorilievo nello stile di quello del Campidoglio. L'autore conghiettura che questo puteale appartenesse a un pozzo sacro del tempio di quella città.

In fatti quando si riflette che le lustrazioni entravano in tutte le cerimonie religiose, di maniera che quasi tutti i tempj avevano per questo oggetto delle fontane, delle cisterne e dei pozzi, è forza di credere che i monumenti di scultura di questo genere, ornati di figure di divinità, appartenessero a pozzi sacri.

POZZO (Andrea, detto il padre Pozzo), nato nel 1642 e morto nel 1690. La straordinaria abilità di cui diede prova qual pittore ornatista, stante la cognizione profonda ch'egli aveva della prospettiva, ha reso il lustre il suo nome particolarmente nell'arte di dipingere i soffitti; per cui l'articolo biografico di questo artista meriterebbe di essere inserito piuttosto in un dizionario di pittura che di architettura. Nondimeno, siccome a'suoi tempi era stabilito che ogni pittore dovesse essere anche architetto, crediamo conveniente di far menzione di esso, anche per far notare, non senza profitto, sino a qual punto queste due arti sonosi trovate unite per una rassomiglianza di gusto, di maniera e di principio. Sotto questo punto di vista abbiamo voluto pertanto discorrere di questo pittore, il quale seppe, nelle composizioni architettoniche, portare più oltre la bizzarria del Borromini.

Andrea Pozzo nacque in Trento, ed entrò nella compagnia di Gesù a ventitrè anni. Si narra che, essendo semplice novizzo, era impiegato nelle faccende di cucina, quando alcuni signori tedeschi, che studiavano nel collegio de'Gesuiti, scopersero in lui una straordinaria disposizione alla pittura, la quale non era stata avvertita da'suoi superiori: cosa a dir vero difficile a credersi in quanto che sappiamo che era singolare talento dei membri di questa famosa compagnia il conoscere le naturali disposizioni dei loro allievi, e d'indirizzarli per quella via che veniva indicata dalla loro vocazione. Checchenesia, egli è certo che essi non si prevalsero delle rare disposizioni di *Andrea Pozzo* per ornare la loro chiesa. Nessun pittore ha mai esteso con tanta audacia i limiti della pittura de'soffitti. Nelle volte della chiesa di Gesù non solo l'architettura, le sue forme, e i suoi membri sono scomparsi sotto la grandiosa composizione immaginata dal pittore, ma vi si scorge anche una nuova architettura finta innalzarsi sulla reale, ed enormi gruppi di colonne sembrano da tutte le parti, eccettuato da un solo punto di vista, crollare sulla testa dell'osservatore. Si cita l'opera del *Pozzo* nella chiesa del Gesù, come il più notabile esempio degli abusi in cui possa cadere, negli edifizj, il genio della pittura decorativa, quando non è rattenuto nè regolato dalle severe leggi dell'armonia architettonica.

Ma ai tempi di *Pozzo* regnava un'anarchia generale, la quale si era impadronita di tutte le parti dell'architettura.

L'altare di Sant'Ignazio, nella chiesa medesima, fu innalzato secondo il suo disegno: è questo il più ricco di tutti quelli che si trovano in Roma, e, si può dire, in tutta l'Europa. Ma questa prodigiosa ricchezza, lusinghiera agli occhi che altro non vedono nell'architettura che la materia, non fa che meglio rivelare i vizj che ne guastano la pianta, l'alzato, le forme e tutti i dettagli; ed altrettanto dobbiamo dire dell'altare di S. Luigi Gonzaga, che gli serve di riscontro.

Se vogliamo farci un'idea del gusto e della maniera del *Pozzo* e di tutti i capricci in causa di questa pratica della prospettiva, di cui sembra aver fatto piuttosto un giuoco che un'arte, basta svolgere i due grossi volumi della sua *Prospettiva ad uso dei pittori e degli architetti*. In quest'opera egli spinse all'ultimo grado la *caricatura della bizzarria*. Essa è una congerie di piedistalli su piedistalli, di colonne sorrette da mensole, di forme ondeggianti, di frontoni schiacciati, di figure barrocche, di colonne torse trasformate in serpenti, ecc.

La stessa òpera contiene due disegni dello stesso autore per la facciata di San Giovanni in Laterano, l'uno de'quali è ornato di pilastri corintj ripiegati, formanti spiacevoli risalti. Nel mezzo vi è una parte concava, terminata da due semifrontoni coronati, che hanno la somiglianza di corni. L'altro disegno è una specie di zig-zag bizzarrissimo, con un porticato ondulato in tutta la sua estensione.

Il P. *Pozzo* morì in Vienna, dov'era stato chiamato dall'imperatore per dipingere alcuni soffitti. Ristaurò alcune chiese, e fra le altre quella della casa professa dei Gesuiti, la chiesa della Misericordia, quelle della Redenzione e della Mercede.

POZZO (Del). Il Conte Girolamo del Pozzo fu uno de'più distinti amatori dell'architettura, quando si consideri che la sua nascita e la sua condizione non gli avevano imposto nè il bisogno di esercitare quest'arte, nè la necessità di quegli studj che richiedesi da coloro che la vogliono professare.

Dobbiamo confessare che si è sempre contato negli stati veneti, fra la classe più elevata della società, di questi architetti per semplice diletto, i quali si fecero un piacere ed un dovere di propagare, fabbricando essi medesimi, i buoni principj dell'arte, le tradizioni dell'antichità, e quel gusto classico che una serie di grandi artisti sembra aver reso ereditario in questo paese (V. Pompei).

Girolamo *del Pozzo* nato in Verona nel 1718, non ebbe altri maestri che Vitruvio, Palladio, Scamozzi e gli antichi monumenti, di cui studiò in particolar modo i principj ed il gusto. Nemico giurato del cattivo gusto che, da un mezzo secolo, erasi introdotto in tutte le opere moderne, si prese il carico di combatterlo e di far rivivere le dottrine

dell'antichità, propagandone i principj co' suoi esempj.

Ogni edificio da lui costrnito è, a dir vero, una lezione pratica del modo con cui la tradizione di quo' principj, antichi senza dubbio, ma antichi come la verità, può essere applicato agli usi delle società moderne.

Il delizioso casino di campagna del Conte Trissino, nel territorio di Vicenza, è stato architettato dal Conte *Pozzo*. Esso è situato alla sommità di una collina che venne appianata per farvi i giardini. La irregolarità del terreno ha servito a far meglio risaltare la intelligenza dell'architetto, e l'armoniosa simmetria ch'egli seppe stabilire in tutte le parti non meno che nell'insieme del fabbricato. Il Conte *del Pozzo* edificò, nel marchesato di Castellaro, un grandioso e magnifico tempio che parve di un genere nuovo per ciò solo che rassomigliava all'antico.

Una società di filodrammatici gli porse l'occasione di progettare un teatro conforme al sistema praticato dagli antichi. Il disegno e la pianta di questo monumento ottennero l'approvazione generale. Il Conte *del Pozzo* approfittò degli studj e delle ricerche che questo edificio richiese per ridurre in teoria l'applicazione del metodo degli antichi agli usi moderni; lo che egli fece in un'opera col titolo: *Dei teatri degli antichi e sulla idea di un Teatro adattato all'uso moderno.*

Un'altr'opera di lui è un trattato *Degli ornamenti dell'architettura civile, secondo gli antichi.* L'autore spiega, in primo luogo, tutti i nomi de' diversi ornati dell'architettura, e ne riporta l'etimologia. Passa in seguito agli ornati medesimi; fa conoscere la loro origine e l'uso che ne facevano gli antichi: in fine parla degli abusi che sonosi introdotti in questa parte dell'architettura moderna.

POZZOLANA — (Pouzzolane) — Dal nome della città di Pozzuoli ha preso il suo nome una terra vulcanica rossiccia, di cui si fa uso nella maggior parte dell'Italia, e viene mescolata con sabbia e calce, per farne una malta superiore a tutte quelle che si conoscono, e che ha soprattutto la particolarità d'indurire nell'acqua.

Sebbene questa terra vulcanica si trovi in molte altre parti d'Italia, e particolarmente vicino a Roma, tuttavia noi vediamo che Vitruvio gli dava il nome che porta anche al presente; lo che potrebbe far credere, o che venisse impiegata da prima ne' dintorni di Napoli, o che si fosse trovata migliore quella di Pozzuoli.

La cava, donde questa terra si estrae anche al presente a Pozzuoli, è una delle più abbondanti che vi sia ne' dintorni di Napoli; e, quanto al calcolo che se ne può fare, essa ha il vantaggio di poter essere facilmente esportata, trovandosi sulle spiagge del mare.

Essa è prodotta da una cava di una considerevole estensione, che alcuni credono sia stata eruttata dal vulcano della *Solfatara* da remotissimo tempo. Questa cava in alcune parti ha 20 piedi di altezza, sopra un quarto di miglio d'estensione. Nel fondo, o alla sua base, scorgonsi parecchi letti di cenere, di pietre pomici, di terre vulcanizzate, ed un ammasso di tutte le pietre gettate prima dello scorrimento della lava; viene in seguito questa enorme lava, di cui si è parlato, ricoperta di nuovo da una cenere rossa, simile al cemento pesto e calcinato, che è la *pozzolana* per eccellenza, la quale ha dato il nome a tutte le terre vulcanizzate, di cui si fa uso con tanto vantaggio per costruire all'aperto e nell'acqua.

Questo cemento, secondo i naturalisti, non è altro che una mescolanza di scorie vulcaniche più o meno friabili, porose o calcinate, le quali passano ad uno stato terreo medianti i vapori acidi solforosi. *Est genus pulveris*, scriveva Vitruvio al tempo di Augusto, *quod efficit naturaliter res admirandas.* La qualità di questo cemento era talmente conosciuta dai Romani, che Seneca non temeva di dire: *puteolanus pulvis, si aquam attigit, saxum fit.*

Vitruvio, di cui abbiamo citata l'opinione, crede che i vapori ardenti e solforosi che esalano a traverso delle terre, abbiano un effetto su questa cenere detta *pozzolana.* Per giustificare una tale opinione, converrebbe immaginare sotto tutti i terreni in cui essa si trova, in una estensione grandissima di paese, degli abissi immensi donde esalassero dei vapori di tal forza da decomporre le terre e le pietre di tutti questi paesi. Pare che Vitruvio non conoscesse che per tradizioni vaghe gli effetti dei vulcani e la proprietà che essi hanno di portare a grandissima distanza, per l'azione del vento che li trasporta, dei fiotti di cenere e di polvere che si uniscono per accumularsi in certi luoghi. Egli attribuiva, ne' dintorni di Pozzuoli, la virtù della *pozzolana* a una specie di cozione operata sulle terre da fuochi sotterranei, di cui tutto quel paese offriva a' suoi tempi sintomi incontrastabili. Però si trova (ed egli avrebbe potuto notarlo ne' contorni stessi di Roma, che furono un tempo vulcanizzati) sotto strati di *pozzolane* altri strati di materie, che non sembrano avere giammai provata l'azione del fuoco.

Sonovi più specie di *pozzolane* ne' dintorni di Napoli. Trovasene di grigia, di gialla, di bruna, e di nera; esse formano una polvere finissima mescolata di parti sabbionose, che si schiacciano facilmente, e producono, durante questa operazione, un piccolo rumore come la pietra pomice. Queste parti sembrano essere un miscuglio di avanzi di lave porose, di tufo, e di pietre pomici. Questo miscuglio produce un po' di effervescenza cogli acidi.

La *pozzolana* di Roma è di un rosso bruno, mescolato di particelle brillanti d'un giallo metallico; essa non produce alcuna effervescenza cogli acidi; può venire impiegata sola colla calce e forma una malta eccellente, laddove quella di Napoli ha bisogno di essere mescolata con sabbia e pietruzze particolar-

mente la gialla che è dolce al tatto, come una sabbia argillosa.

Si fa pure un'eccellente malta mescolando insieme più specie di *pozzolane*, le più terrose colle più sabbionose.

Ma quando si tratta di fabbricare nell'acqua, mescolando della *pozzolana* grigia di Napoli con sabbia, rapillo, e scaglie di pietre, la mescolanza di queste differenti materie, agitata a più riprese con calce di buona qualità e di fresco estinta, forma un'ottima murazione la quale indurisce nell'acqua di mare, ove acquista una consistenza maggiore della pietra. Si riscontrano masse enormi di questa specie di costruzione lungo le coste del mare fra Napoli e Gaeta. I flutti del mare hanno lisciate queste masse a forza di passarvi sopra, senza però averle potuto sconnettere.

In generale si scuoprono delle *pozzolane* in tutti i paesi ove sonovi dei vulcani: ne abbiamo trovato in Francia nel dipartimento delle Ardeche, dell'Alta Loira, del Puy-de-Dôme, dell'Alta Vienna. Ve n'ha nell'Isola di Francia, alla Guadaluppa ecc.

POZZUOLI, in latino *Puteoli*, città presso Napoli, situata sul golfo di Baja, rimpetto alla città di questo nome, la quale riunendosi all'altra nel vasto circuito del golfo medesimo, contribuisce a formare quella magnifica prospettiva che fece credere ad un ambasciatore straniero d'entrare nella capitale dell'universo.

Quantunque il mare siasi innoltrato verso *Pozzuoli*, ed abbia sommerso alcuni terreni della parte bassa, malgrado le ingiurie del tempo, ed i cataclismi della natura, così frequenti in questa regione, la città di *Pozzuoli* ha conservato ciò non pertanto molti monumenti della sua passata grandezza e magnificenza.

Quasi presso la chiesa di San Giacomo si scorgono le ruine di un anfiteatro in pietra da taglio, la cui arena avea 172 piedi di lunghezza sopra 88 di larghezza. Questo anfiteatro, detto anche *Coliseo*, a somiglianza di quel di Roma, occupava il centro dell'antica città. I portici che servivano d'ingresso, e che erano praticati sotto i gradini, esistono quasi per intero, come anche le cave per chiudervi le fiere destinate ai combattimenti nell'arena. Questo edificio aveva due piani, o due ordini di portici, l'inferiore de'quali era costrutto di grosse pietre di lava, ed il superiore di mattoni. Il sodo di questa costruzione era formato di scorie di vulcano rivestite d'un intonaco di stucco. Sonovi ancora alcuni cassettoni nelle volte, di ottimo gusto. La forma di questo anfiteatro è un ovale allungato. Vi erano quattro ingressi principali. Tutte le volte rampanti che sostenevano i gradini in una direzione obliqua o tendente al centro esistono ancora: ma non si distinguono più i gradini, i quali sono interamente distrutti.

Ivi presso sonovi altre ruine, quasi tutte interrate, che diconsi avanzi di un labirinto, ma che sembrano con più verisimiglianza avere appartenuto a un serbatojo d'acqua.

La Cattedrale è innalzata sugli avanzi di un tempio, per quanto si crede, di Giove, ed in parte coi materiali di questo tempio, fra' quali trovasi una inscrizione, la quale prova che il tempio venne edificato da Calfurnio cittadino Romano, in onore di Augusto.

Verso la fine dell'anno 1698 scavando sotto la casa della famiglia Migliarosi, si rinvenne un pezzo di marmo finissimo, più lungo che largo, la cui larghezza è eguale all'altezza. Si è supposto che potesse essere il piedestallo d'una statua equestre di Tiberio, a cui il monumento è consacrato. Sopra uno dei lati più stretti leggesi la inscrizione, accompagnata da una figura di donna da ciascuna parte, la quale indica che fu un collegio di *Augustali*, o sacerdoti consacrati ad Augusto, che fece erigere questo monumento a Tiberio; ed avendo sofferto dei guasti, la città di *Pozzuoli* lo fece ristaurare. È noto che al tempo di Tiberio vi fu nell'Asia minore un terremoto orribile che rovesciò e distrusse molte città che Tiberio fece poi riedificare a sue spese. E fu probabilmente in riconoscenza di questo beneficio che le città, le quali veggonsi personificate nel bassorilievo sui lati di questo piedestallo, eressero all'imperatore il monumento di cui non rimane che questo solo pezzo. Esse vi sono figurate in numero di quattordici, ciascuna coi loro simboli. Si legge il nome di ciascheduna al basso. Alcuni di questi nomi offrono delle lacune che ne rendono dubbia la interpretazione: vi si rilevano però chiaramente i nomi di *Cime*, *Tmolo*, *Filadelfia*, *Magnesia*, *Hiero*, *Cesarea*, *Ircania*, *Apollonidea*, *Efeso*, *Mirina*, *Cibira*, *Temno*. La scultura di quest'opera, sebbene corrosa in molte parti, annunzia una maniera bellissima, ed una buona esecuzione.

Passando all'anfiteatro si trova vicino al luogo detto *Campana* una quantità di avanzi di antiche sepolture, o ipogei. Era, per quanto pare, la necropoli, od il *cimitero della città*. Molte di queste sepolture, presentemente aperte, mostrano ancora delle nicchie ornate di stucchi e di pitture d'un lavoro prezioso. Vi sono alcuni di questi interni formati a guisa di *columbarium:* erano tombe di famiglia, e vi si distingue sempre la nicchia principale e riccamente ornata, pel proprietario della tomba. Parecchi di questi monumenti sono stati raccolti da un disegnatore, e se ne possono vedere alcuni nell'opera dei *Sepolcri antichi di Pietro Santi Bartoli*.

Nella parte bassa di *Pozzuoli* nel mare si veggono gli avanzi di una grandiosa costruzione detta volgarmente il *ponte di Caligola*. Ma questa denominazione non è dovuta che alla sua forma, la quale presenta delle pile una volta congiunte con arcate. Queste pile sono quattordici, e la loro costruzione, legata dalla malta fatta colla pozzolana, indurita dall'acqua del mare, si è conservata sino al dì d'oggi in modo da far credere che sarà per conservarsi ancora per lungo tempo.

Pare che siasi voluto, con questa costruzione, formare un molo, un bastione contra la impetuosità dei

flutti, per mettere i vascelli al riparo nel porto di *Pozzuoli*. Questo molo, è vero, era ad arcate, lo che non toglie che abbia potuto servire a tal uso. Una simile costruzione doveva primieramente essere più solida ed in secondo luogo più economica; certo è però, ch'essa doveva bastare per frangere l'impetuosità delle onde ed abbattere gli urti del mare.

Oltre ch'essa rassomiglia ad un ponte, devesi anche aggiugnere, per render ragione della denominazione che le venne data sino al presente, che effettivamente ella fece una volta l'ufficio di ponte per traversare il golfo. Non si deve però credere che il progetto di Caligola fosse quello di continuare questo argine nel mare per lo spazio di 4 miglia che separa in linea retta la città di *Pozzuoli* da quella di Baja. Svetonio ha così positivamente riferita la storia del ponte di Caligola, che era un ponte di vascelli e non di materiali solidi di pietre o mattoni, che non è permesso di formarsene un'idea diversa. Questo scrittore dice chiaramente che Caligola, in una cerimonia, volle attraversare il golfo un giorno a cavallo e un altro in un carro; che a quest'effetto, con vascelli carichi, fermati da ancore e ravvicinati gli uni agli altri, fece praticare una strada sul golfo per la lunghezza di 3,600 passi circa, da Baja sino al molo di *Pozzuoli*. *Puteolanas ad moles.*

Queste ultime parole indicano chiaramente che quest'opera, indipendente dal ponte di vascelli, esisteva prima ed era un molo. Chi dirà, che questo molo così innoltrato nel mare non abbia suggerito a Caligola l'idea del suo folle tragitto? Ma chi non vede nel tempo stesso, che questo ponte stabile di vascelli e che non ebbe nulla di pericoloso mettendosi in una stessa linea col molo in forma d'arcate a *Pozzuoli*, lo fece realmente, nel passaggio di Caligola, servire di ponte, e che poi gli rimase il nome di *ponte di Caligola?*

Il monumento di *Pozzuoli* più singolare per l'architettura è senza dubbio il tempio denominato (non sappiamo il perchè) di *Serapide*. Fatalmente questo tempio fu, in causa di alcune catastrofe vulcaniche succedute ripetutamente in quelle spiagge quasi interamente coperto dalle ceneri e dalle scorie. Esso venne scoperto soltanto verso la metà dell'ultimo secolo, e le colonne e gli avanzi che si fecero allora trasportare l'hanno svisato in modo tale da renderne malagevole la riproduzione in disegno.

Nel mezzo di un'area quadrangolare circondata da colonne, di cui si veggono ancora le basi al loro posto, la quale formava un passeggio egualmente quadrato, sorgeva una parte rotonda o colonnato aperto formato da sedici colonne di marmo affricano, con una statua dinanzi a ciascuna di esse: i piedistalli di queste statue sussistono tuttora e sono al loro posto. Nel mezzo del pavimento di questa rotonda scorgesi un buco sul quale vi ha una lastra forata di marmo bianco, entro cui probabilmente scolava il sangue delle vittime. Rimpetto all'entrata ed alla parte posteriore del quadrangolo su cui è inscritto il cerchio del tempio rotondo sorgevano quattro grandi colonne che formavano forse un peristilio nel dinanzi del santuario: ne rimangono ancora tre in piedi.

Su queste tre colonne, e verso la metà del fusto scorgesi una particolarità che non è facile ad essere spiegata. Alla distanza di 10 piedi al di sopra della loro base, il fusto trovasi per l'altezza di alcuni pollici corroso da forapietra o *foladi*, specie di conchiglie che trovansi ancora ne' piccoli buchi che l'animale ha praticato; nè di sotto nè di sopra trovasene il menomo vestigio in tutta la circonferenza delle tre colonne. Siccome le *foladi* stanno alla superficie del mare, e non dimorano nè nel fondo nè nelle pietre al di sopra dal livello dell'acqua, ne segue che le parti corrose e bucate di queste colonne dovettero trovarsi, in una cert'epoca, al livello dell'acqua del mare, che ora è 10 piedi più bassa del sito ove queste colonne sono guastate. Convien dunque supporre che prima d'essere state impiegate ed innalzate in questo tempio, sieno state sommerse a quest'altezza, ed i cataclismi che hanno molte volte perturbata questa plaga, se si oppongono alla ricerca di una spiegazione positiva, ci permettono per altro di fare le seguenti congghietture.

Intorno al colonnato quadrangolare di cui abbiamo parlato, scorgesi ancora una quantità di camere quadrate che erano rivestite di marmo: in un angolo ve n'ha una più grande delle altre. Sedili di marmo sono disposti intorno a ciascuna stanza: sono essi forati di tratto in tratto, ed hanno una seconda apertura nella parte di levante e sotto ciascun sedile. Tutto induce a credere che questo tempio (falsamente detto di Serapide) sia stato, come tutti i tempj di Esculapio, uno di que' luoghi posti sotto la protezione del nume della medicina, in cui i bagni sulfurei e le acque riunivano una quantità d'ammalati.

Sarebbe a desiderarsi che nuove ricerche fatte con diligenza in tutte le parti di questo tempio, degno d'osservazione per molti rispetti, ci ponessero in grado, mediante un'esatta riproduzione, di formarcene un'idea completa.

PRATICA — (Pratique) — Con questo vocabolo, nelle arti del disegno, si esprime l'impiego usuale de' mezzi materiali, degli strumenti, dei processi che l'artista pone in opera ne' lavori dell'arte sua, e che concernono particolarmente la esecuzione.

In questo senso la *pratica* è il contrario di *teoria*. Quest'ultima parola esprime in fatti la cognizione de' principj su cui sono fondate le regole che devono dirigere la *pratica*.

Ogni arte ha dunque una *pratica* che le è particolare, poichè ciascuna di esse inventa con mezzi altrettanto distinti e diversi fra loro quanto lo sono gli elementi della loro natura, o del modello che loro è proprio, le facoltà degli organi e de' sensi a cui si rivolge la loro imitazione, ed i processi pe' quali questa imitazione rende sensibili i suoi effetti.

Perciò alle voci *arte*, *architettura*, si è cercato di definire e di render chiaro il principio ad un tempo astratto e sensibile, su cui poggia l'architettura. Là è dedotta la sua teoria. Quanto alla sua *pratica* noi dobbiamo diro prima di tutto che questo vocabolo e la sua idea comprendono due nozioni vale a dire che in architettura, come in qualunque arte, vi sono due sorta di *pratiche* facili ad essere distinte dalla divisione affatto naturale degli oggetti a cui ciascuno si applica.

In fatti, qualunque teoria, considerata sotto il rapporto d'insegnamento o di sapere speculativo, comporta più d'un grado, e abbraccia due classi di nozioni che si riferiscono le une al morale di ciascun'arte, o a ciò che viene espresso dalla parola *genio*, *invenzione*, *gusto*, *giudizio*, ecc.; le altre che riguardano al materiale dell'arte, a' suoi istrumenti, a' suoi mezzi meccanici, alla sua esecuzione.

Lo stesso dicasi della *pratica*. Questa pure viene divisa in due, e particolarmente rispetto all'architettura. Una di queste parti spetta al dominio della scienza; l'altra può essere collocata nella classe puramente manuale.

Ciò che io chiamerei *pratica intelligente* dell'architettura, Vitruvio ce l'ha benissimo definita (come si può vederlo all'articolo *architetto*). Secondo lui « la pratica consiste in una applicazione continuata alla esecuzione dei disegni che ci siamo proposti, e secondo i quali si dà la forma conveniente alla materia con cui si eseguisce ogni sorta di lavoro ». Quindi il porre in opera i materiali che danno corso alle invenzioni dell'architetto esige profonde cognizioni *pratiche*, risultato di un sapere estesissimo.

Per esempio, conviene prima di tutto conoscere le diverse qualità de' materiali di ogni paese, convenienti all'arte di fabbricare, le proprietà che mille cause possono imprimere loro, i rapporti di ciascuno di essi colla solidità richiesta, col peso di cui possono essere caricati, col genere del lavoro che li dovrà foggiare, e la spesa che importerà il lavoro.

A questa cognizione fondamentale deve in seguito aggiugnersi la *pratica*, più profonda ancora, dell'impiego dei materiali, che devono obbedire, per così dire, e piegarsi alle innumerevoli configurazioni di tutte le parti de' fabbricati, nelle vôlte soprattutto, nelle cantine, ne' vacui delle scale; prestarsi infine ad una moltitudine di suggezioni locali, di bisogni particolari. Tali sono i risultati di questa sorta di *pratica*, che formano la scienza del tagliapietre. Essa diviene particolarmente necessaria all' arte di edificare, a misura che o bisogni più copiosi, o gusto di cangiamento, richiedono forme sempre più complicate. Avviene allora che una *pratica* più combinata prepara da se stessa alla costruzione, coll' ajuto della geometria e del calcolo, nuovi mezzi di eseguire e di render solide le riunioni delle pietre e de' materiali che devono realizzare i progetti più malagevoli. Non facciamo qui che indicare lo spirito e lo scopo di questa *scienza pratica*, di cui trovansi lo sviluppo ne' diversi articoli di questo dizionario sulla costruzione.

Vitruvio, come può vedersi alla parola *architetto*, comprende ancora nel numero delle cognizioni pratiche del suo artista più d'una scienza di cui non faremo parola, non avendo diretti rapporti coll' architettura. Siamo però d'avviso che la cognizione *pratica* della prospettiva sia una di quelle che l'architetto è in dovere di fare, entrando essa nella sfera degli studj che comprende la così detta *pratica intelligente* dell'architettura.

La seconda parte pratica di quest'arte è quella che deve chiamarsi *pratica manuale*. Una tale denominazione porta con sè la sua definizione. Si sa benissimo quanto la buona o la cattiva qualità di tutte le sorta de' materiali che entrano negli edificj, come pure le manipolazioni più o meno ragionate di tutti i processi che cooperano al loro uso, possano contribuire alla loro durata, o ad affrettarne la rovina; e si comprende inoltre, senza che occorra insistervi sopra, che ciascuna di queste parti meccaniche, al pari di qualunque altro mestiere ed industria, ha dei segreti che la *pratica* sola può rivelare. Noi qui ripeteremo adunque come Vitruvio ha detto della serie delle alte cognizioni che raccomanda al suo architetto, che non è necessario, che in questi gradi inferiori di lavori manuali, colui che si dedica all' architettura faccia uno studio di ciascuno di essi, ma deve se non altro aver posto mano ne' più importanti di que' *pratici* lavori. Quindi deve entrare ne' lavori elementari dell'allievo di architettura il taglio delle pietre, l' iniziamento ne' processi *pratici* della carpenteria, e molti altri dello stesso genere, onde prevenire le frodi di qualunque genere, contraffazioni innumerevoli che possono compromettere la durata de' monumenti.

La parola *pratica* si prende anche in un senso meno tecnico, e meno positivo, quando, esaminando o valutando le opere artistiche e sottoponendole alla critica del sentimento e del gusto, si giudica ch'esse sono più o meno il risultato d'una inspirazione originale o di un lungo esercizio dipendente o dagli esempj, o dalle regole.

Allorquando si dice che un lavoro è fatto per *pratica*, s' intende indicare un difetto che è comune, e che può essere spiegato in più maniere.

Vi ha in fatti, in ogni arte d'imitazione, dei processi d' esecuzione che una certa istruzione pratica trasmette prontamente agli allievi; il maestro e l'abitudine di vederlo operare ne comunicano la pratica più facilmente di quello che l' insegnamento morale non possa far giugnere le sue lezioni allo spirito. In generale vi ha una tendenza istintiva, che porta ciascuno a farsi seguace di qualche maestro, copiando le sue opere, imitando la sua maniera, e perfino i difetti. Uno sbaglio comunissimo si è quello di confondere l'idea d'imitare con quella di copiare. Da ciò risulta

che, sia l'uomo, sia l'opera che si prenda per maestro, veniamo distolti dal prender lezione dal vero maestro che è la natura. Insensibilmente le opere degenerano per la ragione che l'artista non ricorre alla fonte del vero e del bello. La parte esecutiva dell'opera che non dovrebb'essere che il corpo, pretende di rimpiazzarne lo spirito, che venne da essa sbandito. Ed è allora che si vede in ogni genere moltiplicarsi le opere che diconsi fatte per *pratica*, perocchè non vi si scopre più una immediata trasmissione delle verità, delle bellezze, delle qualità emanate dal gran modello, ma una semplice ripetizione delle opere altrui, e la traccia d'operazioni dalla sola manualità guidate.

La parola *pratica* cangia pertanto di significato senza cangiare precisamente di senso. Essa significa sempre esecuzione più o meno dipendente dal senso esterno o dal soccorso della mano, e sempre ne verrà raccomandato lo studio all'artista. In fatti colui che mancasse di *pratica*, mancherebbe pur anche, in qualunque siasi arte, del mezzo di esprimerne le idee, dar loro l'esistenza, e renderne sensibile la impressione. È necessario pertanto che l'artista abbia della *pratica*, vale a dire è necessario che si eserciti in tutte le parti più o meno meccaniche e materiali sulle quali si fonda la realtà delle immagini, delle forme, delle composizioni, che il suo genio gli fa concepire.

Ma da questa necessità della *pratica* risulta bene spesso un errore spiacevole e negli studj dell'artista, e nel gusto del pubblico. In fondo la così detta esecuzione è rispetto alle arti del disegno, la sola cosa che possa essere insegnata in una maniera positiva, perchè essa partecipa della natura e della proprietà dei processi, che sono quelli delle arti meccaniche, la cui trasmissione si opera col solo sussidio degli esempj o delle ripetizioni delle copie che se ne fanno. Fuori di questa parte, che chiamasi esecutiva, nulla può essere sottoposto ad un metodo regolare d'insegnamento. Tutto ciò che procede dal sentimento, tutto ciò che ha rapporto alla facoltà d'immaginare, non può comunicarsi. Quindi vediamo in generale, in tutte le scuole de' più celebri maestri, che gli allievi s'appropriano le loro maniere o le qualità esterne de' loro talenti, divenirne copisti anzichè imitatori.

Nelle scuole pubbliche delle belle arti è ancor più naturale che la parte *pratica* o esecutiva prevalga alla parte morale del gusto o dell'invenzione. In fatti ciò che ha bisogno dell' azione dello spirito e della mano ci mostra abbastanza che se è facile dirigere la mano col soccorso degli occhi o degli esempj, lo è assai meno di far pervenire allo spirito i documenti astratti del vero, del bello, del convenevole ecc.

Aggiugniamo a questo, che l'effetto naturale della maggior parte delle opere o de' capolavori posti sotto gli occhi degli studenti è di porre all'azione libera di ciascuno, vale a dire alla originalità, una specie di obbligo di seguire le vie già battute e regolare il proprio cammino su quello degli altri. Da ciò proviene l'abitudine di non pensar più da sè stesso, di non veder più nulla cogli occhi proprj, e di non vedere al di là dello spazio già percorso. La *pratica* diviene allora per così dire un'ampia strada in cui tutti s'incontrano e si seguono.

PRATICARE — (Pratiquer) — In generale significa mettere in pratica. Più particolarmente esercitare un' arte, una scienza.

PRATICO — (Pratique) — Si adopera questo addiettivo associandolo alla parola *scienza*. Quindi si distingue la scienza *pratica* dalla scienza *speculativa*. Si dice di un artista e della sua opera ch'egli non ha che la qualità *pratica* dell'arte. Egualmente si dice di un metodo ch' esso è un metodo *pratico*, per indicare ch' essa tratta solamente della parte della scienza o dell'arte che si limita al materiale od alla esecuzione. Quindi in architettura si chiamerà *trattato pratico* dell'arte di fabbricare quello che avrà per oggetto la costruzione considerata sotto il rapporto de' materiali e del loro impiego, della scienza del taglio e delle leggi della meccanica.

PRECINZIONE — (Precinction) — Denominavasi così lo spazio più largo di quello fra i gradini, che ne separava l' unione in tutta la circonferenza di un teatro o di un anfiteatro.

PRECISIONE — (Précision) — Applicata questa parola alle opere d' imitazione ed ai lavori de' materiali che l'arte impiega, essa indica un'estrema esattezza nel conformarsi al dato modello, a rendere con fedeltà le proporzioni, le forme, le minime misure ed i più leggeri dettagli.

* PREDELLA — Quell' imbasamento, che rimane sotto la tavola dell'altare, e il grado di esso altare. - *ALB.*

* PREGIUDIZIO — È una predilezione fondata non su la ragione, nè su la natura, ma in favore di un certo maestro, o di una maniera particolare.

Niente più difficile che disfarsi di un *pregiudizio* in favor de' maestri. E come poi sottrarsi dal giogo di scuole intere e di tutto un secolo? Per quanta forza d' ingegno abbia un giovane artista, può egli solo sollevarsi contro tante voci imponenti, contro tante opere applaudite che si accordano tutte ad ingannarlo?

Dacchè egli è entrato nella scuola, gli si è intonato, che collo studiar la natura non si deve studiar la natura, ma si deve acquistare una certa maniera. Che l'antico non è che un'occupazione che si deve lasciare per disegnare il modello; perchè l'antico ispira maniera fredda e rigida, come l' ispira l'insulso e secco Raffaello. Che il *fare* il *fare* è il pregio delle opere. Che la pittura è un vero mestiere che non ha bisogno nè di riflessione, nè di giudizio, nè d' ingegno. Che il gran mestiere consiste in accatastare figure e gruppi inutili, contorti, piramidati, mostruosi, come saviamente han praticato i Cortonisti e i Napoletani, veri maestri. Discepoli dilettissimi, se andate a Roma non perdete molto tempo a copiar l' antico, nè Raffaello, studi vani: per vanità scarabocchiatene

un poco, correggeteli anche, e state forti ad imitare il Cortona, il Bernini, il Borromini, anzi fate peggio di costoro, se volete essere valentuomi e maestroni.

Ma si è mai usato questo linguggio? No. Si sono bensì in altri termini usate queste lezioni, e s'usano tuttavia. Io che scrivo queste cose, ho veduto io correggere l'Apollo di Belvedere per dargli tutte le grazie de' più sforzati contorcimenti come esige il gusto del secolo.

Come dunque ha da fare un povero giovane per *spregiudicarsi?* Niente di più facile. Faccia tutto l'opposto di quello che fa. Non vada da nessun maestro, li fugga tutti. Si faccia discepolo de' maestri di Raffaello, di Palladio, di Canova. Chi sono stati i maestri di questi maestri? L'Antico. E i maestri dell'antico? La natura, la ragione, maestri universali eterni. — MIL.

PRENESTE — (Praeneste) — Antica città situata a 25 miglia da Roma, di cui sussistono ancora avanzi molto considerevoli nella moderna città di Palestrina, fabbricata sopra una parte del sito di *Preneste.*

Questa città, di greca origine, secondo Strabone, era situata sopra eminenze che le davano l'aspetto di un anfiteatro, e ne formavano una piazza forte: cosicchè fu di molta importanza nelle guerre di Roma.

Quando fu sottomessa alla repubblica, e dovette la sua celebrità al tempio della Fortuna, questo tempio era chiamato dagli scultori ora *fanum*, ora *delubrum*, quando *aedes*, quando *templum*. Lo che prova o che tutti questi nomi si davano indistintamente ai tempj, o che vi erano de' tempj grandiosi, aggregato di una quantità di parti, i quali avevano forse avuto o potevano avere ciascheduno una denominazione particolare nel linguaggio religioso, e che un tale insieme riceveva talvolta una denominazione generale dell'una o dell'altra delle particolari sue divisioni.

E il tempio di *Preneste* pare che fosse di questa specie. Dagli avanzi di costruzioni che sussistono tuttora, e molto bene riconoscibili, pare che vi fosse sulla montagna, e disposti anfiteatralmente, una quantità di edificj distinti, consacrati a diversi usi religiosi. Questo recinto inferiore avrà racchiuso alcune edicole, dei periboli delle abitazioni distinte o per quelli che servivano il tempio, o per le persone che venivano a consultare l'oracolo.

Sul terrazzo superiore era stabilito, per quanto sembra, il vero tempio, di cui si vuol riconoscere l'*adytum* in una parte circolare, in cui trovasi attualmente il famoso mosaico detto di *Palestrina*. Si vede ancora nel dinanzi un semicerchio su cui è stato innalzato il palazzo Barberini. Questo spazio forma un vasto terrazzo, ove alcuni avanzi di fondamenti e di costruzione danno luogo di ricomporre l'insieme di una vasta spianata circondata da portici, che dovevano servire alle cerimonie religiose.

Tutta questa montagna, su cui era fabbricata l'antica *Preneste* è coperta ancora di traccie di edificj, tra'quali si può supporre che fossero un tempo il *forum*, una *basilica*, delle *piscine* ecc. Ivi era condotta l'acqua in copia, e proveniva da sorgenti che si trovano nella parte della montagna che domina la città.

Il pezzo d'antichità più singolare che siasi conservato dell'antica *Preneste* è il mosaico da noi più sopra indicato, e di cui abbiamo dato una diffusa descrizione all'articolo *mosaico*.

PRESBITERIO — (Presbytère) — Questa parola non indica soltanto adunanzi di preti, od il coro che ad essi esclusivamente è proprio, ma ben anche la casa ov'essi abitano, e quella in particolare del parroco, che noi chiamiamo più comunemente *canonica*, la quale è situata vicino alla chiesa parrocchiale. Anticamente il *presbiterio* serviva di alloggio a tutti i preti destinati al servigio di una chiesa. Oltre all'abitazione pel parroco, vi dev'essere un locale per tenervi i registri parrocchiali, ed una sala per le unioni che possono occorrere.

* PRETI (Francesco Maria) architetto, nacque a Castelfranco nel 1701 e fu educato nel collegio di Brescia. Si applicò volontario all'architettura, e quando in sua patria si volle rifabbricare il duomo, egli formonne il disegno, che piacque e venne eseguito con qualche modificazione. D'allora in poi, sospinto dal felice esito della prima intrapresa, attese unicamente all'architettura; perciò studiò le matematiche a Padova, applicossi alla musica, lesse attentemente gli antichi e moderni, e si propose un pieno trattato di achitettura sì civile che militare, di tradurre qualunque più astrusa teoria mettendo sotto gli occhi la pratica, cioè una serie lunghissima di disegni. In questa laboriosa opera spese più anni di vita, ma le altre sue occupazioni e ultimamente la fiacca vista e varii incomodi nella salute gl'impedirono di terminarla. Dalle molte scritture lasciate furono tratti gli Elementi di architettura, stampati a Venezia nel 1780. Nobile nelle azioni come di nascita, non ricusò mai di disegnare e abitazioni rurali, e aggiunte a chiese, e ristauri consimili senza ricevere la minima ricompensa, perchè esercitava l'arte per solo diletto. Egli disegnò ed eseguì il teatro di Castelfranco, accomodato per accademie e rappresentazioni tanto diurne che notturne; eresse in Vallà una chiesa, così pure a Salvatronda, a Caselle, a Tombolo, dove fece un'assai maestosa facciata. Quest'uomo amante d'ogni bell'arte, amico dei Riccati e d'altri dotti, visse onorato da Italiani e stranieri fino al 1774. Fu suo allievo in architettura Martino de Boni. Sentì dei difetti del secolo, ma il Cicognara troppo severamente lo giudica rilegandolo nella schiera dei Massarotti. — DE BON.

PRETORIO — (Prétoire-Praetorium) — Con questo vocabolo i Romani indicavano diversi fabbricati destinati a differenti usi.

Negli accampamenti il *pretorio* era la tenda del generale; nelle città era il palazzo in cui abitava il pretore della provincia; era inoltre il luogo in cui

i magistrati rendevano giustizia. In Roma chiamavasi *Pretorio* il luogo in cui erano alloggiate le guardie pretoriane. Pare altresì che si desse talvolta il nome di *pretorio*, senza dubbio per allusione, alle sontuose ville dei signori di Roma.

PRIENE — (Priène) — Antica città dell'Asia minore, di cui rimangono ancora immense ruine, le quali confermano ciò che la storia racconta della sua ricchezza e della sua estensione. Si riconosce ancora perfettamente il circuito delle sue mura. Tre porte sussistono anche al dì d'oggi, come pure una parte della sua cittadella. Si veggono le vestigia di un teatro, quelle di uno stadio, e soprattutto gli avanzi magnifici del tempio di Minerva Poliade, dea tutelare di Priene. Sopra una porta di questo tempio esiste una inscrizione, che dice essere stato quel monumento consacrato a Minerva da Alessandro.

Questi avanzi, secondo riferisce Chandler, consistono in tronchi di colonne ed in pietre ammonticchiate: ed un tale accumulamento prova che un gran terremoto può solo aver ridotto quel monumento in tale stato di rovina. La facciata del tempio, quand'era intera, prospettava la città, la quale, fabbricata a gradi sui fianchi della montagna, si estendeva, come per piani, sino all'orlo della pianura. Al di sotto del tempio sonovi delle colonne spezzate, e dei frammenti di marmo, avanzi di edificj d'ordine jonico e d'ordine dorico.

Più basso, e presso le mura della città, vi è il terreno che occupava lo stadio. Esso era molto angusto, e non aveva che una fila di scanni situati in quella parte ch'era di facciata alla pianura. Nella montagna a sinistra, partendo dal tempio si vede uno sfondo con qualche traccia di un teatro. Le mura sussistono ancora nel loro circuito, come pure parecchie parti de' muri nell'interno della città: e meritano di essere osservate per la loro solidità e per la bellezza della loro costruzione.

Priene, esclusa la cittadella, aveva tre porte. Una di queste non era molto larga, a giudicarne da una porzione di arcata che ancor sussiste, e che si compone d'una sola fila di pietre massiccie. Ma, aggiugne Chandler, il tempo ha talmente corrose le pietre su cui è appoggiata quest'arcata, e queste pietre sono così sconnesse, che una prossima ed intera ruina minaccia il detto monumento.

Dalle ricerche di Chandler nelle ruine di *Priene* non sonosi ottenuti che alcuni disegni di capitelli jonici, di frammenti di fregi coi loro ornati. I viaggiatori che hanno di poi visitata l'Asia minore, non hanno raccolto nulla di più istruttivo sul famoso tempio di cui abbiamo finora parlato.

PRIGIONE — (Prison) — Luogo chiuso e murato, solidamente costrutto, dove si tengono racchiusi coloro che, per diversi motivi e per un tempo determinato, sono privati della loro libertà.

Da che vi furono società, vi ebbero altresì uomini nemici della società e delle leggi. La conservazione della società ricorse a leggi reprensive tutto quanto poteva turbare l'ordine e la tranquillità. La repressione più attiva fu il timor delle pene. La loro applicazione ebbe d'uopo di giudizj, e quindi fu necessario di assicurarsi delle persone incolpate. Da ciò nacque il bisogno delle *prigioni* per custodire quelli che vengono accusati di qualche delitto, e per tenervi coloro contro ai quali è stata inflitta la pena della detenzione.

Presso gli antichi vi ebbero delle *prigioni* pubbliche, *carceres*, e delle *prigioni* private, *ergastula*. Uno stato di società differente da quello de' secoli moderni rese senza dubbio gli stabilimenti delle *prigioni pubbliche* meno numerosi e meno considerevoli. Due cause, segnatamente in Roma, danno ragione di questa differenza. La prima fu il potere assoluto dei padri; il secondo lo stato di schiavitù.

Una gran parte della società trovavasi per così dire posta fuori dalla *vendetta pubblica*. Ogni casa aveva in certo modo la sua giurisdizione, e lo schiavo, secondo la volontà del padrone, subiva delle pene correzionali, fra le quali contavasi pure la *prigione*. L'*ergastulum* non era altro che la prigione degli schiavi; e l'origine greca di questa parola indica ch'esso era un luogo destinato ad un lavoro penoso, senza dubbio, a cui veniva condannato il prigioniero.

Differenti costumi, ed i cambiamenti sopravvenuti nella condizione delle persone, nel regime politico delle città, la giurisprudenza e le leggi hanno introdotto presso i moderni, colla necessità d'un maggior numero di *prigioni*, dei regolamenti affatto diversi per la loro disposizione e per la loro costruzione.

Questa parte d'ordine, di buona polizia, e di distribuzione interna delle *prigioni* formerebbe la materia di un'opera, in cui l'architetto troverebbe delle nozioni proprie a dirigerla nelle costruzioni di questo genere che gli venissero richiesto.

Basterà, in quest'articolo, l'indicare con alcune nozioni generali le diverse maniere di costruire le *prigioni* secondo la varietà della loro destinazione. Diremo in seguito ciò che dev'essere esternamente una *prigione* considerata architettonicamente, sotto il rapporto del carattere che deve distinguerla.

Fin qui generalmente sono stati costruiti pochissimi edifizj destinati ad essere specialmente ed esclusivamente *prigioni*. Finchè si riguardò una *prigione* come un locale proprio a custodire gli individui senza distinzione del motivo della detenzione, della qualità del delitto, e della natura della reclusione, molti fabbricati, costruiti ad altro uso, poterono servire a questa destinazione. Perciò una quantità di costruzioni innalzate nel medio evo, molti vecchi castelli, fortezze già inutili alla guerra, divennero *prigioni* belle e fatte. Abbiamo veduto in Parigi, mezzo secolo fa, non esservi altre *prigioni* che gli antichi castelli, e qualche forte, il quale serviva un tempo di difesa, e faceva parte della circonvallazione delle sue mura.

Di questo genere furono soprattutto, e sono an-

cora in molti paesi, le *prigioni* che diconsi *prigioni di stato*, le quali esigono maggiore sicurezza, maggiore facilità per impedire qualunque comunicazione o corrispondenza coi prigionieri. I delitti, di cui sono prevenuti, il carattere di coloro che per lo più cadono sotto il peso di un'accusa politica, e che appartengono a qualche partito, richiedono che sian questi interamente isolati, messi nell'interno, e che nulla pervenga loro dal di fuori. Le fortezze del medio evo hanno tutto ciò che esige una *prigione di stato:* muri grossissimi, poche finestre, e piccole aperture, fossati pieni d'acqua che le isolano, ponti levatoj, sportelli ecc. A mio credere, poche *prigioni di stato* si potrebbero citare in Europa, le quali non sieno collocate in simili costruzioni, e se fosse d'uopo di farne a bella posta, sarebbe difficile il potervi riunire tutto ciò che alla loro destinazione si conviene.

Ma le *prigioni*, nel loro rapporto colla sana polizia delle città e delle istituzioni sociali, devono essere, sia per la loro distribuzione interna, sia pel collocamento e per la costruzione loro, l'oggetto di una classificazione speciale che determini il genere di ciascheduna.

Si è già fatto osservare come sieno fra loro diverse le cause che decidono dell'arresto e della detenzione degl'individui. Il peggio di tutti i regimi in questo genere è quello che tende a confondere e a riunire fra loro, nello stesso locale, non solo i prevenuti coi condannati, ma i prevenuti di una certa specie di delitti con quelli di un'altra specie.

Sembra pertanto ch'esser vi debba una *prigione* particolare, o se si vuole, nel medesimo recinto, uno spazio separato per tutti quelli che sono detenuti per semplice sospetto, per misure di previdenza, come implicati in un oggetto criminale, e che importa di tener divisi dall'accusato principale. Ora tutto questo si può facilmente ottenere, quando sia ben concepita la pianta di una *prigione*. Fin qui la economia de'custodi e la facilità delle cure per la sorveglianza hanno indotto a riunire il maggior numero possibile di prigionieri in uno stesso locale. Egli è vero che una tale riunione tende a diminuire il numero dei sorveglianti; ma egli è del pari vero, che certe divisioni, fatte opportunamente, apporterebbero maggior ordine e tranquillità.

È senza dubbio indispensabile una *prigione* particolare per quelli che sono condannati alla pena della detenzione. E qui deve aver luogo una distribuzione interna, la quale permetta di classificare i detenuti secondo la gravità del delitto e la durata della pena, secondo l'età, e lo stato delle persone. Si sa pur troppo quanto il conversare con uomini diversamente colpevoli può essere pericoloso, e come una pena inflitta per correggere delle inclinazioni viziose, lungi dal produrre quest'effetto, incoraggerà con funeste lezioni ad immergersi vieppiù nel vizio.

Da qualche tempo, giusta l'esempio di alcuni paesi, si è introdotto nelle *prigioni* o case di correzione un regime di lavoro proporzionato all'età, alle facoltà, ed alla industria de'*prigionieri*. Questo stabilimento, oltre al vantaggio di ovviare ai pericoli dell'oziosità, madre di tutti i vizj, ha per oggetto di offerire qualche utile risorsa a quelli che, dopo il tempo della loro reclusione, rientrano nella società: la vendita degli oggetti fabbricati torna non meno a profitto dello stabilimento che de' prigionieri, ai quali si restituisce, quando escono, i risparmj che si son fatti per loro.

Una simile *prigione* richiede una grande e bella disposizione per le diverse sale di lavoro, pei magazzini ed i depositi degli oggetti fabbricati, per l'alloggio degli ispettori, guardiani, carcerieri ecc.

V'ha pure una specie di *prigione* che richiede nel suo interno una disposizione affatto particolare, che si allontana dalla severità del regime delle altre, vogliam dire la *prigione* per debiti. La reclusione non è tanto l'effetto d'una pena pronunziata dalla legge, quanto un mezzo di arresto legale esercitato dal creditore contro il debitore per ottenere il pagamento. Se vi sono dei debitori che ingannano i loro creditori colla frode, se ne trovano ben anche di quelli che non possono pagare per circostanze impreveduto. La legge, per l'interesse del commercio, permette l'arresto, ma l'equità vuole che non si confondano siffatti detenuti coi delinquenti e coi prevenuti di qualche delitto. Una *prigione* pei debiti non dovrà avere certamente l'aspetto d'una casa di forza, in cui tutto deve annunziare od inspirare una specie di terrore. Questa prigione terrà piuttosto del carattere degli ospizj: presenterà degli alloggiamenti senza lusso, ma però comodi, dei luoghi di riunione, dei cortili, dei passeggi ecc. Il detenuto per debiti è spesso obbligato, pel riordinamento de' proprj affari, di ricevere persone, e quindi non si deve privarlo delle comunicazioni esterne.

Abbiamo detto quanto basta per far rilevare le varietà che l'architetto deve adottare nelle disposizioni interne delle *prigioni*.

Quanto all'esterno, si può vedere che, tranne alcune poche eccezioni, essendo la *prigione* un luogo di sicurezza e di forza, deve, per quanto è possibile, essere isolato, attorniato anche da un muro, per rendere più facile la custodia del fabbricato principale. La sua costruzione dev'essere di materiali molto solidi, di pietre durissime. I piani dovranno essere a vôlta, perchè non vi possa essere mezzo d'intelligenza fra le persone che lo abitano: il tetto si farà a terrazzo, per collocarvi delle sentinelle e rendere così maggiore la sorveglianza.

Quanto allo stile ed al carattere dell'edifizio deve dirsi che ogni applicazione d'ordini e di colonne, se non è un difetto, sarà però una sconvenienza. Quantunque possa trovarsi nella gravità e severità dell'ordine dorico molte gradazioni proprie ad esprimere l'idea di forza che appartiene al carattere d'una *prigione*, a noi pare tuttavia che un simile edifizio debba

essere considerato fuori della scala delle gradazioni architettoniche. L'idea sola della destinazione del locale deve sbandire dall' esterno ogni lusso ed ornamento. Ora qualunque ordine di colonne comporta, per severo ch' esso sia, dei dettagli, dei profili, degli accordi di linee, d'intervalli, di proporzioni, donde nasce per l' occhio un diletto, di cui sembra che lo spirito preferisca la mancanza nella facciata di un luogo di pena e di correzione.

L' armonia che deve unire fra loro l'interno d'un edificio coll' esterno ci sembra inoltre una ragione che debba tendere a privarlo d' ogni attrattiva, che sarebbe in contraddizione coll' aspetto dell' interno. Tutte le parti di questo dovendo essere massiccie, semplici e senza dettagli, lo stile dell' esterno vi si dovrà pur esso conformare.

Abbiamo indicato, nell' impiego, che si fa in molti luoghi, de'castelli e delle torri del medio evo, ad uso di *prigioni*, la causa, per cui non si ebbero per molto tempo a costruire dei fabbricati appositi per questa destinazione. Tuttavia non mancano esempj moderni che possano guidare l' architetto tanto nella disposizione interna, quanto nel carattere esterno delle *prigioni*.

Per ciò, che spetta alla distribuzione ed alla pianta d' una casa di correzione, può servire di norma quella di Gand. Sarebbe difficile l' immaginare una pianta che, in un dato spazio, contenga tanti corpi di fabbricati separati fra loro, tutti isolati, bastantemente arieggiati, e felicemente corrispondenti ad un centro comune. Questi vantaggi sono dovuti alla forma ottagona della pianta; ciascuno de'raggi, che corrisponde agli angoli forma un corpo a parte o quartiere lo che lascia fra ciascuno di essi lo spazio d'un cortile. Una vasta corte, anch'essa ottagona, occupa il centro a cui fa capo ciascuno de'corpi del fabbricato attaccandosi al fabbricato che forma questa corte. È una specie di rete le cui fila corrispondono al centro. Quindi si può facilmente comprendere come questa grande divisione di fabbricati separati sia molto favorevole all'ordine, alla tranquillità, e come facile ne sia la sorveglianza.

Il Palladio, lib. 3, c. 16 del suo Trattato d'architettura, ha dato in poche parole l'idea più giusta sulla costruzione delle *prigioni*. « Devon essere .... le prigioni collocate in luoghi sicurissimi e prontissimi, circondate da alte mura, e guardate dalle forze e dalle insidie de' sediziosi cittadini. Devono farsi le *prigioni* sane e comode: perchè sono state ritrovate per custodia, e non per supplicio e pena dei scellerati, o d' altre sorta di uomini: però si faranno le lor mura nel mezzo di pietre vive grandissime incatenate insieme con arpesi, e con chiodi di ferro o di metallo, e s' intonicheranno più dall' una e dall' altra parte di pietra cotta: perchè così facendo l' umidità della pietra viva non la renderà mal sana, nè perderanno della loro sicurezza. Si devono anco far gli anditi loro intorno, e le stanze dei custodi appresso, acciò che si possa sentire facilmente s' alcuna cosa i prigioni macchineranno ».

In Italia si potrebbero citare parecchie *prigioni* o case di correzione concepite e disposte con molta intelligenza. Tali sono in Roma le *carceri nuove*, ed in Milano la casa di correzione, la cui pianta presenta un' interna disposizione concepita con molta simmetria ed intelligenza.

Ma se dobbiamo citare qualche *prigione* che, per la sua massa esterna, per lo stile e carattere della sua architettura, risponda all' idea che il gusto e le convenienze si formano di codesto edifizio, convien pigliare gli esempj dalle opere più recenti in questo genere.

In Francia merita di essere menzionata la *prigione* della città di Aix, costruita sui disegni di Ledoux. La sua massa offre un bel carattere di semplicità: è un quadrato, i cui lati sono eguali: ciascuno componesi di una gran linea terminata da due specie di avancorpi, i quali sono però senza sporgenza, ma si distinguono pel loro coronamento formato non già da frontoni, ma da massicci triangolari senza alcuna modanatura. Tale è pur quello che occupa il posto del frontone sul peristilio di colonne cortissime, che sta nel mezzo di ciascun lato, e ne indica l' entrata. Le quattro facciate sono tutte liscie, con aperture piccole e rare: un cornicione semplicissimo ricorre all' intorno.

L' Inghilterra, a parer nostro, possiede in questo genere il monumento più caratteristico, più solido, più ben costrutto e più proprio a servir di modello in quanto al gusto; intendiamo parlare della *prigione* di Newgate, fabbricata in Londra da Darue nell' ultima metà del diciottesimo secolo. L'architetto ha molto giudiziosamente applicato alla facciata del suo edifizio lo stile di certi palazzi di Firenze, costruiti verso il quindicesimo e sedicesimo secolo, il cui esteriore, come si è detto alla parola *bozza*, presenta l'impiego più colossale degli enormi materiali che la Toscana fornisce all' arte di edificare.

La *prigione* di Newgate è un edificio costrutto in tal modo colla pietra di Portland. La sua lunghezza è di 3000 piedi, e la sua altezza di 46 piedi; ma le fondamenta hanno sotto terra 30 piedi di profondità.

La facciata, una delle più regolari, offre una gran linea, ma ingegnosamente interrotta da alcune masse di altezza differenti, le quali, senza rompere l'unità, presentano una varietà che piace tanto più, perchè se ne comprende senza stento la ragione.

Il corpo di mezzo, che serve di abitazione al carceriere, ha due piani, non compreso quello a terreno, e ciascuno di questi piani, ha sei finestre arcuate, formate, del pari che le spalle, di bugne meno rilevate di quelle del resto della massa. Questa gradazione contribuisce a far prevalere il carattere di tutto il resto. Il frontone che corona questo corpo di mezzo è proprio inoltre a distinguerlo, e a farlo riconoscere per quello che è.

Da ciascun lato di questo corpo di fabbricato avvi un'altra massa subordinata e molto più piccola; sono

due porte le quali conducono a ciascuna delle due divisioni della *prigione*. La loro massa a bugnato termina in un'arcata a traforo ed occupa lo sfondo prodotto dal corpo di mezzo.

Due grandi corpi di fabbricato tagliati a bugne formano il principale di questa massa: essi non hanno nè porte, nè finestre, nè qualsiasi apertura. Soltanto delle nicchie rustiche, racchiuse in alcune parti arcuate che sonosi praticate sui due avancorpi del fabbricato di cui si è parlato, reggono delle statue, il cui soggetto è in relazione all' edifizio.

Uno di questi due corpi di fabbricato fa angolo con una contrada; l' altro riesce sopra un cortile che è quello del tribunale correzionale, che fa seguito da questo lato colla *prigione* di cui è un prolungamento. Vi ha un condotto per mezzo del quale i prigionieri si recano al tribunale.

Questo monumento, rispetto all'architettura è uno de' più ragguardevoli che vi sia in Londra, e nessun altro di questo genere può stargli a petto in tutta l' Europa.

*PRIMATICCIO (Francesco) bolognese, nato nel 1499. Dotato d' un genio felice per il disegno diede un calcio alla mercatura, e si pose a dipingere sotto Innocenzo da Imola, e sotto il Bagnacavallo, e finalmente sotto Giulio Romano, tutti della scuola di Raffaello. Fu chiamato in Francia da Francesco I, il quale si sforzava stenebrare il suo regno dalla barbarie. Il Primaticcio fu il primo ad introdurvi il buon gusto della pittura e degli stucchi, ed estese un tantino le fimbrie anche alla buona architettura. Nel 1540 fu mandato in Italia a far incetta d'antichità e di molte figure, che furon gettate in bronzo, e collocate a Fontainebleau. Oltre i molti abbellimenti, ch' ei fece in quel delizioso castello, diede la pianta ancora del castello di Meudon, ed il disegno del Deposito di Francesco I. Questo deposito è come una piccola cassa di marmo. Sopra un subasamento ornato di bassirilievi molte arcate circondano una specie di tomba, sostenuta dalle figure medesime del re e della regina. Il gusto d'allora era in queste idee deboli e triviali. Il *Primaticcio* fu gratificato della ricca badia di San Martino di Troyes, e fu dichiarato commissario generale delle fabbriche reali in tutto il regno. Carico d'onori e di ricchezze veniva considerato come uno de' primi signori di corte; e tutti gli artefici ricercavano la sua protezione, della quale egli fu liberalissimo. Nicola da Modena, pittore e architetto, lavorò in Francia sotto il Primaticcio. — *MIL.*

PRINCIPALE — (Principal) — L' idea di *principale* nella teoria delle belle arti, e sopra tutto dell'architettura, si fa di leggieri comprendere, e si definisce per mezzo dell' idea opposta, che è quella di *accessorio*.

In tutto quello, di cui si può avere un' idea sensibile, perchè composto di parti, siamo costretti a riconoscere due cose: l'una, che dette parti hanno fra loro un legame comune, un centro a cui fanno capo; l'altra, ch' esse non potrebbero avere una eguaglianza matematica completa. Anzi dalla ineguaglianza trasse la loro armonia: quest' armonia, principio di quel diletto che prova il nostro spirito od i nostri occhi, procede dalla legge generale, che subordina gli uni agli altri i dettagli, o per dir meglio gli accessorj, di ciò che forma l' insieme, detto con altro termine il *principale*.

Sì, questa è una delle cause del piacere che producono, sia la riunione degli oggetti sensibili, sia la combinazione delle idee dell' intelletto. I nostri occhi ed il nostro spirito vogliono innanzi tutto scorgere senza fatica e comprendere con facilità. Ora una tale facilità nell' una e nell' altra operazione sia de' sensi nelle cose materiali, sia dello spirito negli oggetti intellettuali, non da altro deriva che dall'*ordine*. Ma quest' ordine, inteso nella sua eccellenza, dipende da quella disposizione stabilita dalla natura la quale, in ogni materia, ha subordinato le parti di un tutto ad una specie di gerarchia, per mezzo della quale discerniamo ciò che, senza di essa, non ci presenterebbe che disordine.

Nell' ordine politico, tutti sanno che l' organizzazione sociale riposa necessariamente su certi gradi o ranghi disposti in modo che il nostro spirito sale e discende facilmente dall' ultimo al primo, dal primo all' ultimo. Distruggete quest' ordine, tutto sarà confusione. È la differenza che vi ha fra una moltitudine disposta a guisa d' anfiteatro, ed una folla in cui tutte le persone sono confuse, vale a dire fra l'ordine ed il disordine, principio universale che governa tutte le opere della natura e dell' arte, e che vi si manifesta per un certo punto che si chiama *principale*.

Tutto nella natura ci offre, in qualunque classe di oggetti, un punto di riunione delle parti col loro insieme, il quale è come il loro centro, e che fa d'uopo saper cogliere, sia che vogliasi spiegare l' opera, sia che vogliasi imitarla. In ogni produzione dello spirito, trovasi un' idea primaria, un pensiero capitale, un tema *principale* che serve di fondamento alle idee, ai pensieri, alle ragioni, che si chiameranno accessorie, perchè pajono aggiugnersi e coordinarsi a ciò che può dirsi il nodo intorno al quale si raggruppano.

Questa legge generale è del pari applicabile alle opere di architettura; quest'arte, il cui sistema imitativo consiste soprattutto, come l'abbiamo più volte dimostrato, nel riprodurre, non le opere materiali della natura, ma lo spirito ed i principj ch' essa ha seguito, e particolarmente quel gran principio dell' *unità*, la quale si manifesta in una disposizione che ammette necessariamente un punto *principale*, a cui si coordinano tutti i punti *accessorj*.

Quando si cerca di spiegare le innumerevoli variazioni del gusto, presso i moderni, in fatto di architettura, si scorge subito ch' esse provennero da una confusione dovuta a più cause, fra ciò che è il

principale e l'*accessorio*, sia nel sistema dell'arte, sia nella semplice composizione d'una delle sue opere. I Greci avevano fissato in quest'arte un tipo costante, che altro non era se non se la legge dell' *unità* messa in pratica, la quale subordina al *principale* tutte le parti accessorie. Fu questa legge che impedì alla *varietà* di oltrepassare, fra di essi, i limiti assegnati dal gusto, vale a dire che impedì all'*accessorio* d'invadere ed usurpare, ne' concetti e nella esecuzione dell'arte di edificare, il posto e l'ordine che spetta al *principale*.

Altri climi, altri bisogni, ed altri usi, presso i popoli moderni, quando vi si introdussero le arti dell'antichità, resero indispensabili parecchie modificazioni alla severità del sistema antico. I secoli XV e XVI produssero celebri architetti che seppero ancora, facendo non poche modificazioni ai modelli dell'antichità, rimaner ligi alla legge che subordina i dettagli accessorj e le loro varietà a ciò che è il *principale*. Ma queste varietà condussero ben presto delle novità, e da una in altra innovazione si vede l'architetto, scuotendo il giogo d'ogni ragione, pretendere che l'arte essendo fatta per piacere agli occhi, l'unico suo scopo esser doveva quello di dilettarli col mezzo di combinazioni più o meno arbitrarie di linee, di forme e di ornamenti liberi. D'allora in poi non vi ebbe più nulla di *principale* in alcun ordine. L'accessorio vi prese posto. Nessuna ragione regolando l'impiego o il posto di quel dettaglio, non vi ebbe più accordo fra il tutto e le parti, e può dirsi che non vi ebbe più nè parte, nè tutto.

In generale pertanto è d'uopo che vi abbia in ogni opera un punto *principale* che domini e si renda soggette le parti di cui è composto. Se ciò che di sua natura è accessorio, tende a divenire o a sembrare *principale*, l'ordine naturale delle cose è rovesciato, la ragione sparisce, ed il capriccio ne prende il posto.

Nell'architettura, qual è la qualità principale che deve dominare su tutte le altre? Il semplice buon senso risponde che è l'*utilità*, essendo primario dovere dell'arte il soddisfare ai bisogni dell'uomo e della società. Ma l'arte componendosi di due parti, l'una delle quali riguarda il bisogno corporale, e l'altra il piacere dello spirito, dovrà farsi un accordo fra loro. Perciò la solidità, condizione primaria di qualunque costruzione, e per conseguenza dell'utilità, sarà il *principale*. Ma questa medesima solidità va a divenire la sorgente in cui l'accessorio, altrimenti detto il *piacevole*, esaurirà i suoi mezzi, e sì fattamente ch'egli cesserà di piacere separandosi dall'utile. Quest'ultimo deve sempre, se non vi domina, mostrarvisi più o meno come *principio*. Sopprimendo questa alleanza, si rompe il legame di quella unità morale che forma il segreto dell'architettura considerata in astratto.

Se passiamo a ravvisarla sotto un rapporto meno astratto, vale a dire nell'opera positiva dell'artista, od in ogni edificio in particolare, troveremo che il merito di ciascuno risulterà, quanto alla sua composizione ed esecuzione, da quel medesimo accordo fra ciò che dev'essere il *principale*, e ciò che gli serve di *accessorio*. V'ha in fatti per ogni sorta di edificio una forma generica, indicata dalla proprietà della sua destinazione, che ne è, per così dire, il tipo essenziale. Ivi risiederà, pel concetto dell'insieme, il punto *principale*, a cui dovranno corrispondere e far capo tutti gli *accessorj*. Ora questo punto *principale* dev'essere il regolatore e della massa generale, e di tutte le parti che il genio od il gusto dell'artista saprà associarvi.

Per discendere a nozioni ancor più pratiche, applicabili alla composizione materiale degli edificj, diremo, per esempio, che deve trovarsi in ciascuno, un corpo *principale*, un avancorpo caratteristico, o nella pianta uno spazio riservato da prima e significativo in rapporto colla destinazione speciale che gli viene assegnata. Quindi, nell'alzato di un palazzo, potrà vi essere un avancorpo che indichi la parte *principale* abitata dal proprietario. Degli avancorpi, avanportici, masse subordinate, distingueranno, secondo il loro numero o la loro grandezza, i diversi gradi d'importanza d'un edificio.

In ogni sorta di abitazione, e per conseguenza in ogni facciata, vi sarà un piano *principale* che dovrà distinguersi o per maggior grandezza, o per una disposizione, o per una decorazione più o meno ricca, e sempre d'accordo col resto della distribuzione.

In una parola, la nozione di *principale*, e tutte le applicazioni che se ne possono fare, si applicano a tutto nell'architettura. E per questo non prolungheremo più oltre il presente articolo, giacchè le sue conseguenze pratiche formano la materia di molti altri. Non abbiamo preteso in questo che di presentarne l'idea astratta, e di farne apprezzare le conseguenze.

PRINCIPIO — (Principe) — In parecchi dizionari si definisce il *principio* per le regole, le leggi che si debbono osservare in ogni arte. A noi pare che il vocabolo *principio* ammetta un'altra definizione, che, grammaticalmente o teoricamente parlando, non permette di farne un semplice sinonimo di *regola*, o di *legge*.

Principio (in latino *principium*) indica pel significato proprio della parola, alcuna cosa che dev'essere messa in capo, e che deve prendersi per *origine*, *causa primaria*. Noi crediamo dunque, che in qualunque teoria, e segnatamente in quella delle belle arti, abbiasi a chiamar principio non ogni regola e legge, ma ogni verità generale e fondamentale, donde emanano altre verità secondarie; che *principio* significhi una nozione primaria o elementare, dalla quale si deducono delle nozioni di un ordine inferiore le quali devono a lui la loro evidenza, e divengono poi regole (V. Regola).

Così, per esempio, in morale (*non fare agli altri ciò che non vorremmo fosse fatto a noi*), in fisica

(*nulla viene dal nulla, nulla non torna a nulla*): questi assiomi non si chiamano regole, ma sibbene principj, fecondi di conseguenze, da cui derivano le nozioni che regolano la giurisprdenza, o quelle che spiegano le operazioni della natura.

Ogni arte ha nella sua teoria dei *principj*, da'quali risulta il complesso delle regole che, per fare autorità, hanno d'uopo di poggiare su verità riconosciute da tutti, e che obbligano il buon senso di sottomettersi alle conseguenze che ne sa trarre una sana logica. L'architettura, più che qualunque altr'arte, ha bisogno di poggiare le sue regole sui *principj* che abbiamo definito. Mancando quest'arte di un modello reale e sensibile, che costringe gli occhi a paragonare l'oggetto imitato coll'oggetto imitante, è tenuta di operare nelle sue opere per via d'analogia piuttosto che per similitudine, vale a dire, d'imitare la natura, non nell'opera positiva di questa, ma nelle ragioni di quest'opera, cioè a dire, appropriandosi i *principj* dietro i quali ha operato la natura.

Da ciò risulta che la virtù imitativa dell'architettura è basata sopra un sentimento, in virtù del quale l'artista, interrogando le opere della natura, e investigando le ragioni o le cause de' suoi effetti sul nostro intendimento o sull'anima nostra, procura di riprodurre le medesime impressioni sopra di noi per mezzo di combinazioni consimili.

Per esempio, si è osservato che la natura non fa nessuna cosa inutile, nulla che non abbia il suo fine, e così dicasi de'mezzi proporzionati al conseguimento di questo fine. Da ciò si è dedotto questo *principio*, che nell'architettura avendo ogni opera la sua destinazione, *ogni dettaglio deve tendere a mettersi in relazione con essa*, cioè *ad essere utile*.

Studiando la natura, si è veduto che quest'*utile*, a cui tutto deve mirare, ha per compagno il *diletto*, di tal maniera che il pensiero solo può isolarli, subordinando il secondo al primo. Di qui il *principio*, che l'*utile ed il dilettevole devono andar uniti, in guisa però che l'ultimo derivi dal primo.*

Noi abbiamo, in molti articoli, fatto conoscere i *principj* diversi d'onde derivano gli effetti e le impressioni dell'architettura; ed è inutile il ripeterli. Il presente articolo ha per oggetto soltanto di far ben comprendere qual sia il valore o la proprietà di un *principio* in architettura, considerandolo come è di fatto una *verità semplice*, da cui possono dedursi delle *verità composte*. Per esempio, l'*unità* (*sit quod vis simplex dumtaxat et unum*) è certamente un principio elementare di tutte le arti, e quindi anche dell'architettura. Ora questo principio ne fa nascere necessariamente un altro, cioè: *il tutto deve essere in rapporto colle sue parti*, e per conseguenza *ogni parte deve essere in armonia col tutto;* perocchè, senza di ciò, non vi è più unità. Dal che ne conseguirà, per applicazione speciale: *che un gran tutto deve avere grandi parti.*

Quindi, ciò che si chiama *principio*, qualunque sia il grado che gli è proprio, è come l'annunzio di un fatto riconosciuto, una verità ad un tempo intellettuale e sensibile su cui non può disputarsi, avendo ottenuto l'universale consentimento.

Ora le regole, che si possono dedurre dai *principj*, essendo per natura applicabili ad un gran numero di dettagli e di circostanze, siamo costretti di riconoscere ch'esse non avranno la stessa autorità. I *principj* sono incontrastabili, le regole ammetteranno delle eccezioni: molte cause locali si oppongono alla loro rigorosa applicazione: Il gusto per esempio, che dipende necessariamente dal sentimento, avrà esso pure i suoi *principj* indipendenti dalla severità della ragione o del criterio. Da ciò deriva quella parte di arbitrario, ch'egli introduce in molte regole per diminuirne la severità (V. Gusto). Avverrà quindi col favore di queste eccezioni, che gli abusi ed i vizj s'introdurranno nel sistema razionale dell'architettura.

Per darne un esempio, non vi ha *principio* più ammesso, nè regola più costante del *principio* e della regola, i quali prescrivono *che il debole deve esser sorretto dal forte.* Tuttavia troviamo, in certe forme generalmente adottate, una eccezione a questa pratica; eccezione riconosciuta dall'uso, e contro la quale non reclamano nè il gusto nè la ragione. Vogliamo alludere alla forma usata per le mensole, ed a quella che suol darsi ai termini. Le mensole, in vero, possono ritenersi per dettagli di ornato ne' cornicioni, o come capricci senza conseguenza, quando reggono dei busti. La forma del termine, il quale non ha del pari altro impiego nella decorazione, sembra dover esigere la stessa eccezione, allorquando viene applicato (come si vede in molti esempj) a servire di accompagnamento a qualche ancona o frontone addossato. Ma dedurre da queste licenze tollerate dal gusto le conseguenze, che si potrebbero impiegare dei termini isolati, per servire di sostegni a cornicioni ed a frontoni reali, sarebbe un abuso intollerabile.

* PRISCO ingegnere e architetto, nato a Bisanzio di Tracia, 150 anni circa dopo l'era cristiana. Allorchè nell'anno 196 la sua patria fu presa d'assalto dalle truppe di Settimio Severo, passati a fil di spada tutti gli abitanti, con tutti i lor beni predati dal soldato, smantellate le case e i pubblici edificii, l'imperatore risparmiò il solo Prisco e la sua famiglia colmandolo anzi d'onori, e servendosi spesso di lui. Da ciò si deduce che fosse valente, ma non si ha notizia di alcuna sua opera. — DE BON.

PRITANEO — (Prytanée) — In molte città della Grecia era un vasto edifizio destinato alle assemblee dei pritani, ai banchetti pubblici e ad alcuni altri usi. Il *Pritaneo* di Cizico era tenuto, dopo quello di Atene, il più magnifico della Grecia: esso racchiudeva nel suo circuito una quantità di portici in cui erano collocate le tavole de'banchetti pubblici; vi si innalzavano delle statue agli uomini celebri. Lo Spon ha riportato un decreto del senato e del popolo di Cizico, il quale ordinava che la statua di Apollodoro

di Paro fosse collocata vicino alla tavola del primo portico dorico.

* PRIVATA — Fogna, luogo dove si gettano le immondizie. — ALB.

* PRIVATO o CESSO — Luogo dove si depongono gli escrementi; detto anche *luogo comune*. - ALB.

* PROAULIO — Nome col quale i Greci indicavano il vestibolo di qualunque edifizio. Si usò anche in Italia nel secolo X. — MIL.

* PRODOMO — Si disse alcuna volta nell'antichità la facciata de'tempii. Anche il portico innanzi a quelli fu detto *prodomo*, secondo il *Millin*, sinonimo di *pronao*. *V.* questo nome. — MIL.

PROFESSORE — (Profeseur) Così chiamasi quello che, versato in una scienza od in un'arte, ne insegna gli elementi e le regole nelle scuole pubbliche.

PROFILARE — (Profiler) — Definito sotto il suo rapporto puramente tecnico, questo vocabolo significa tracciare di fianco i membri, le parti, le modanature che entrano nella composizione d'un cornicione, d'una cornice, d'uno zoccolo, d'un imbasamento ecc.

Ma *profilare* in teoria importa un'idea più estesa. Questa parola significa, non solo il piccolo artificio di delineazione di cui parleremo all'articolo *profilo*, non solo l'arte di tracciare di profilo o di angolo i membri dell'architettura, ma ben anche l'arte di comporli, distribuirli, praticarli, e farli eseguire secondo le convenienze generali del buon gusto, secondo il carattere richiesto dall'uso degli edificj, secondo la grandezza della loro massa, la distanza da cui devono essere veduti, e per conseguenza secondo l'effetto ch'essi devono produrre.

Avvi sotto il rapporto più generale, e prescindendo da tutte le convenienze, un'arte di *profilare* che attinge le sue regole da un certo sentimento che si chiama *gusto* di decorazione. Ora i profili d'un edificio sono una parte essenziale della sua decorazione. I monumenti antichi, e quelli soprattutto dei Greci, presentano dei modelli di gusto in questo genere. Questo gusto dipende dalla scelta dei membri che si impiegano, dalla loro disposizione e dalla loro proporzione. I profili de' capitelli, delle basi di colonne, delle trabeazioni ne' monumenti greci, sono notevoli per una giustezza di rapporti, per una precisione di esecuzione, per una delicatezza che comunica al tutto un non so che, il quale rassomiglia a ciò che vien detto *spirito* ed espressione nelle statue. Non si vede che i Greci abbiano sopraccaricata la loro architettura di membri moltiplicati, come troppo di sovente venne ciò praticato negli ultimi tempi dell'architettura romana. In generale essi non impiegavano che un piccol numero di modanature, e ciascuna aveva il suo motivo particolare. Essi le disponevano conforme alla loro destinazione, perocchè non vi ha alcun membro il quale, collocato al suo posto, non abbia un officio particolare. Vi ha soprattutto, quanto alla proporzione, alcuni principj regolatori che fa d'uopo conoscere. Così le trabeazioni si compongono non di dettagli arbitrarj, ma di parti, che, supposte le une al di sopra delle altre, sono a vicenda destinate ad essere sostenute ed a sostenere. Giova il notare che nello spirito di questi differenti officj, si trova sempre un membro principale a cui gli altri sono subordinati, e che ne è o sostenuto o rinforzato. Se la forma del membro principale è rettangolare, la forma di quelli che lo sostengono e gli servono d'appoggio sarà tracciata da una linea curva. La buona apparenza dell'intero dipenderà molto dalla sporgenza di ciascun membro. Se questa sporgenza è troppo piccola, l'effetto ne risulterà freddo e meschino; se è troppo forte, ne conseguirà un'impressione di pesantezza. Gli antichi hanno saputo evitare benissimo questi due eccessi. Il loro metodo, secondo Vitruvio, consisteva in questo, ch'essi davano volentieri a ogni membro tanto di sporgenza che di altezza. I migliori edificj che ci sono rimasti dell'antichità confermano a questo riguardo la dottrina di Vitruvio. Talvolta prendevasi anche l'insieme dell'altezza di parecchi membri per farne la misura della sporgenza del membro più elevato, e che doveva coprire gli altri membri più piccoli, che erano a lui subordinati.

Da queste poche nozioni sui principj dell'arte di *profilare*, e sul gusto di dirigerla, si può di leggieri conchiudere, che le varietà di cui è suscettibile quest'arte sono altrettanti mezzi che contribuiscono a dare ad ogni sorta di edificio il carattere voluto dalla sua destinazione. I profili di un edificio ne costituiscono, per così dire, la fisonomia. Difatti, è impossibile che tutto ciò che serve a manifestare agli occhi, e per conseguenza allo spirito, le idee opposte o differenti di pesantezza o di leggerezza, di forza o di delicatezza, di potenza, di piacere, di saviezza, di precisione, di correzione o di negligenza, non influisca sulla opinione che in generale si forma del genere dell'edificio, vale a dire del suo impiego o dell'uso a cui è destinato. Come si vede nell'ordine sociale, che la foggia di essere vestito, alloggiato, accompagnato, indica chiaramente il rango, lo stato, la professione, la carica delle persone; come il lusso, le forme, ed il maggiore o minore sfarzo delle costumanze fanno giudicare della importanza o della dignità di quelli che le sostengono; del pari egli è impossibile, che la misura, il grado od il genere degli accompagnamenti non sieno, per un edificio, un modo di caratterizzarlo, almeno agli occhi di coloro che hanno il sentimento, se non la cognizione delle cause, da cui procede in gran parte sopra di noi l'azione delle belle arti. Ora il minimo sentimento di questo principio ci obbliga di riconoscere che la decorazione in architettura è una parte considerevole del linguaggio di quest'arte, e si è creduto che l'arte ed il gusto di *profilare* entrassero di molto nel dominio della decorazione.

Il minimo sentimento dell'armonia insegna all'architetto, e fa comprendere ad ognuno, come importi

che il così detto *insieme dei profili*, in un edificio, corrisponda alla grandezza della sua massa. Un tutto grandioso deve esser costituito di parti grandiose. Egli è, come si disse alla parola Principio, un assioma in architettura; e l'opposto di questa proposizione è una verità altrettanto evidente. La trabeazione in ogni massa d'architettura è necessariamente ciò che forma l'insieme de' *profili* più copiosi. Ora questa parte può essere considerata, rispetto al corpo dell'edificio, come la testa rispetto al corpo dell'uomo: nulla di più repugnante d'una testa piccola sopra una statua colossale, e viceversa. Se la trabeazione, come la testa della statua, deve conformarsi alla proporzione del fabbricato, fa d'uopo altresì che i dettagli, come le parti del viso in una testa, partecipino ai dati dell'insieme, e questo non solamente per quanto spetta alle misure, ma per quanto riguarda all'effetto. L'effetto dei *profili* dipendendo non solo dai rapporti fra loro, dall'accordo non meno che dal contrasto delle loro forme e de' loro contorni, ma ben anche dalla loro sporgenza, e dai loro fondi importa che l'architetto proporzioni all'effetto della massa generale l'effetto dei profili. Ora quest'effetto può essere variato all'infinito. Il maggiore o minore incavo, l'apparecchio più o meno grande, la maggiore o minore dolcezza nel distacco delle modanature, contribuiranno a produrre quel piacere che risulta dal buon accordo delle parti coll'insieme di ciascun monumento.

Quello che abbiamo detto dell'effetto dei profili rispetto alla dimensione degli edificj, deve dirsi anche del modo di *profilare* rispetto alla distanza dalla quale i profili devono essere veduti. La diversità delle distanze entra nella considerazione più importante sulla composizione ed esecuzione di qualunque opera architettonica. Fra i monumenti ve ne sono di quelli che, non avendo un interno, devono figurare solamente pel loro effetto esterno, come gli archi trionfali, le colonne monumentali ecc. Questa sorta di edificj non possono prescrivere allo spettatore il punto preciso da cui devono essere veduti. Diremo altrove, (V. Punto d'aspetto) che è per questo motivo una misura di distanza, indicata dalla grandezza del monumento stesso, al di là della quale non si potrebbono esigere dai dettagli o profili di fare lo stesso effetto che se fossero veduti da vicino. Egli è dunque pel vero punto d'aspetto, che deve essere calcolalo l'effetto dei profili in questa sorta di opere.

Ma gli edificj che si compongono d'un locale interno presentano all'arte di *profilare* le trabeazioni ed altri oggetti, dei punti molto più determinati. In generale può dirsi che importa all'effetto della grandezza, negli interni, che i profili sieno tracciati con minore severità e trattati con minore sporgenza. Questi dettagli di esecuzione, i quali tendono a ravvicinare agli occhi l'oggetto scolpito, tendono altresì ad attenuare l'effetto generale dello spazio, vale a dire l'idea, che suol farsi della dimensione d'un locale.

Da tutte queste considerazioni risulta che l'arte di *profilare* è in certo qual modo per l'architettura, ciò che è l'arte di modulare per rispetto alla musica, o la diversità dello stile per l'arte dello scrivere: essa è un mezzo di rendere sensibile il carattere più o men grave, più o meno leggiero che appartiene all'edificio, considerato l'uso cui deve servire.

I diversi ordini sono, per così dire, un riassunto sensibile e della dottrina generale, e de' mezzi dell'arte di *profilare*. È noto abbastanza, che ogni ordine è l'espressione, così chiara per quanto è possibile, che le linee ed i contorni la dieno, delle principali qualità morali e delle proprietà che appartengono ad ogni sorta di edificio. Ora ciascun ordine differisce da un altro e pel numero e pel gusto dei profili che entrano nelle sue combinazioni. L'ordine che esprime la forza e la solidità ha un picciol numero di profili, e ciascuna sua modanatura si distingue dalla maggiore sporgenza possibile, dalle forme pronunciatissime, dai passaggi aspri e dalla mancanza di quasi tutti i frastagli, o degli ornati, di cui la scultura si piace, negli altri ordini, d'intagliare le parti delle modanature. Se contrappongasi all'aspetto di quest'ordine quello dell'ordine che esprime la leggerezza e la ricchezza; che ne risulterà allora? dei membri moltiplicati, delle transizioni più dolci da una forma all'altra, delle sporgenze più rimarcate, delle modanature il cui ornamento che vi s'intaglia diminuisce la severità. Non v'ha persona che, ricevendo da ciascuno di questi due ordini un'impressione affatto contraria o almeno diversa, secondo il grado di evidenza che l'artista avrà dato alla espressione di ciascheduno, non possa rendersi conto del potere che appartiene all'arte di *profilare*.

L'ordine deve senz'altro una parte del suo effetto sui nostri sensi, nell'impiego a lui destinato, alla natura della sua forma generale, alla sua costituzione speciale e alle sue proporzioni: ma se viene spogliato dell'adornamento per così dire accessorio de' profili, i quali ne sono come lo sviluppamento e la dichiarazione, esso perde una gran parte del suo pregio. Ogni ordine si è appropriato i profili, che gli convengono, e sembra, nell'associarsegli, aver dato loro una incontrastabile significazione. Ma non è meno vero che vi ha qui della reciprocanza, e che i profili contribuiscono in tal modo a fissare la espressione ed il senso proprio di ciascun ordine.

Tutto quanto abbiamo detto, ha avuto per iscopo di far ben comprendere qual sia, nel linguaggio dell'architettura, la virtù de' profili e la importanza dell'arte di *profilare*, da cui si conosce l'abilità dell'architetto. Quest'arte è in certa tal guisa per lui ciò che è la dizione per uno scrittore; e come è raro che quello che forma il pregio dello stile non si trovi presso gli autori che raccomanda altresì quello della invenzione e del genio, medesimamente avverrà di rado che le opere d'architettura più famose non risplendano in egual modo per mezzo dell'arte di *profilare*.

PROFILO — (Profil) — Il significato semplice e più comune di questo vocabolo è quello che, nella pittura, si riferisce al delineamento del volto. Se ne fa uso per opposizione al disegno che si chiama *veduta di faccia* o *di tre quarti*. Il profilo in un ritratto è quello che fa conoscere con maggior precisione la conformazione delle parti principali, il loro aggetto, la loro profondità, e ciò che ne forma il carattere essenziale, risultato della ossatura, di cui meglio si possono giudicare le forme allorquando sono considerate di fianco.

In architettura si è dato per analogia la denominazione di *profilo* a ciò che si chiama *spaccato di un edificio*. Si suppone che una sezione perpendicolare ne rappresenti e ne scopra l'interno. Si usa questa convenzione grafica per far conoscere le altezze e le larghezze, lo spessore delle vòlte, de' muri, de' palchi. Questa operazione dà i veri *profili* di ciascuna parte, come il disegno d'un lato del viso ne mostra i contorni.

Per la stessa ragione si è dato il nome di *profili* ai membri ed alle modanature, di cui son composte le cornici, le trabeazioni, le basi ed i zoccoli degl'imbasamenti. Di fatti, considerando di faccia un cornicione, sarebbe difficile e fors'anche impossibile l'assegnare a ciascuna parte sporgente o rientrante l'esatta sua misura in rotondità. Per lo contrario, come ognuno può giudicare, all'angolo di una cornice, od al giro ch'essa fa intorno ad un piedestallo isolato, sarà facile di rilevare ed apprezzare non solamente il numero e le forme delle sue modanature, ma particolarmente la misura del loro sporto le une sulle altre.

Lo sporto delle parti d'una modanatura e la profondità che vi si produce sono la causa principale dell'effetto che può attendersi da una trabeazione: così l'architetto, per rendersene conto, non manca mai ne' suoi disegni di tracciare il *profilo* dell'insieme delle modanature che deve servir di coronamento all'edificio.

In conseguenza di quest'uso, dopo di aver data la denominazione di *profilo* al disegno preso in angolo da una modanatura, venne questa del pari applicata ai dettagli così rappresentati, e furon chiamati *profili* gli oggetti separati che si tracciano di *profilo*.

Non crediamo necessario il dar qui la nomenclatura di tutti gli oggetti ai quali si dà comunemente il nome di *profili*, come sarebbe l'*astragalo*, l'*uovolo*, la goletta, il *cavetto* ecc. Ciascuna di queste parole ha un articolo a parte, a cui rimandiamo il lettore.

* PROFONDITA' — Grande altezza da sommo ad imo, concavità. — BALD.

* PROFUSIONE — Dacchè le arti si sono alzate ad un grado eminente si attraggono della stima. La stima spinge un gran numero di uomini a cercarne le produzioni, e un gran numero d'altri ad esercitarle. Eccone la *profusione*. La *profusione* rende difficili i veri principii dell'arte. S'imbrogliano giudici, artisti, conoscitori. La sazietà raffredda l'amore dell'arte: non si ama più che per vanità, e la *profusione* porta alla decadenza e al disgusto.

Si vada in un palazzone romano dove tutto è quadri, sculture, sontuosità d'ogni specie. Vi si resta stupido, e a forza di veder tante cose, non se ne vede nessuna, e si va via con una strepitosa indigestione d'occhi. Per godere vi vuole calma e silenzio, e non quella moltitudine di oggetti, che tutti insieme gridano d'esser veduti tutti in una volta. Il mediocre grida più forte perchè si pavoneggia di trovarsi a canto ad un eccellente; e questo vi perde di riputazione per la vicinanza di quello. Eccettuati i professori, e pochissimi intendenti, ogni altro dirà entro di sè: *come mai si fa tanto conto di cose noiose?* La *profusione* è dunque la causa della ruina delle arti, perche è causa della sazietà, del disgusto, del disprezzo.

Il rimedio è facile. Un bel falò di tutto il cattivo, di tutto il mediocre, e anche di tutto il buono. Non si lasci che il solo eccellente. Ma questo sarà raro: tanto meglio. Non nella folla d'ogni genere, ma nella scelta di poche cose egregie s'istruisce, si opera, e si gode a maraviglia. — MIL.

PROGETTARE — (Projeter) — Concepire l'idea generale di un monumento, di un edificio qualunque, o fissare l'idea per mezzo di un disegno.

PROGETTO — (Projet) — Si dà questa denominazione, nell'architettura, al disegno più o meno dettagliato mediante il quale rappresenta la pianta, lo spaccato ed alzato, o della fabbrica che si vuol erigere conforme all'intenzione di chi la fa eseguire, o dell'insieme di un edificio non ordinato, del quale devono principalmente gli scolari, per esercizio, immaginare a loro talento tutti i dettagli secondo il dato programma.

Chiamàsi pure *progetto* il dettaglio della spesa approssimativa, a cui può ascendere la costruzione della fabbrica progettata.

Da che le grandi opere di architettura sono divenute rare, per effetto di una nuova direzione che hanno preso le nostre costumanze, e per le diverse cause che cambiano lo spirito ed il gusto delle nazioni, i *progetti* di grandiosi monumenti sonosi accresciuti in modo singolare. Molti abili architetti hanno appena, nel corso di una lunga carriera, potuto realizzare la esecuzione di un monumento durevole; ma essi hanno creduto loro dovere il far parte alle età venture dei *progetti* ch'essi avevano concepito; e le opere che hanno pubblicato col soccorso della incisione sono piene di monumenti da loro progettati.

A misura che si è fatta sentire la mancanza di occasioni favorevoli per mettere in pratica l'ingegno degli architetti con grandiose costruzioni, si può dire che il genio de' vasti intraprendimenti si è esteso in modo singolare sulla carta. De' più famosi architetti, che hanno innalzato edificj, anche grandiosi, ne' secoli XV, XVI e XVII, non rimangono che pochi e leggieri disegni de' loro concetti, e questi di-

segni sono ben lontani dall'avere l'estensione, la finezza di esecuzione, e la importanza che si vede porre a'dì nostri nelle scuole agli studj de' mediocri allievi. Così vi ha sempre e in tutte le arti un meccanismo di lavoro che sembra crescere e perfezionarsi a misura che l'arte e il genio di essa vanno declinando.

Nelle scuole particolarmente viene esercitata la gioventù ne' così detti *progetti*. Questa sorta di lavori, o per dir meglio di soggetti, non ha alcuna destinazione: sono nel genere loro da paragonarsi ai componimenti rettorici, per via di *amplificazione*, che si danno ne'collegi, e sui quali si tiene esercitata la immaginazione degli scolari.

Lo stesso dicesi della maggior parte de'programmi di monumenti, che vengono proposti a coloro che vogliono percorrere la carriera dell' architettura. Il modo, con cui forma ciascuno questa sorta di *progetti*, fa conoscere il grado d' intelligenza e di immaginazione che userà in seguito negli edificj che gli potranno essere commessi; e siamo d'avviso che, esigendo la grandiosità delle composizioni una grandissima difficoltà, quegli che si sarà mostrato più abile ne'vasti e complicati intraprendimenti saprà ridersi de'*progetti* più semplici e più adattati ai bisogni comuni.

Dall' altra parte, si è talvolta opinato che l' ingegno dell' architetto dovendo, secondo i tempi, conformarsi ai bisogni ed alle proporzioni richieste dai costumi, sarebbe conveniente di proporre più di sovente agli allievi di questi *progetti* usuali, che obbligano a sottomettersi ai varj impacci che presentano certe località, e di cui deve trionfar l'architetto che sia dotato d' ingegno.

PROJETTO o PROJETTURA — (Projecture) — Dicesi di qualunque sporto che abbiano i membri di una architettura, le sue modanature ed i suoi ornati, o con mensole, come le cornici, i balconi, le grondaje, le gallerie di legname; o senza mensola, come i pilastri, le tavole, gli stipiti, i quadri, gli architravi ecc.

PROJEZIONE — (Projection) — Chiamasi così nel disegno la rappresentazione di un oggetto qualunque in prospettiva, vale a dire come se fosse riguardato da un certo punto.

PRONAO — Significa, giusta i due vocaboli *pro* e *naos*, ciò che è dinanzi al *naos*.

Per la spiegazione letterale della voce *pronao* diremo in due parole, che *naos*, *navis*, *nave*, esprimono, nelle tre lingue, il corpo principale, o la fabbrica del tempio, o il tempio stesso considerato non tanto in tutte le parti che potevano formare il suo insieme, quanto nella massa della sua architettura (V. Naos).

Per risalire alla nozione elementare del *pronao*, fa d' uopo considerare il tempio presso gli antichi, nella semplice sua disposizione, che è quella del tempio *a antes* o *in antis* (come lo chiama Vitruvio lib. III, cap. 1.) Questo tempio non aveva colonne intorno alla cella. I suoi muri prolungati al di là della porta, terminavano colle *antes o pilastri*, i quali, da ogni lato, altro non erano che la testa del muro. Fra queste due teste di muri sorgevano due colonne: e questo costituiva l'avantitempio od il *pronao*.

Allorquando, coll'ingrandire i tempj, si volle accrescere la magnificenza esterna della loro disposizione o del loro ordine, lo si fece circondando il *naos*, altrimenti detto il muro della *cella*, compreso il *pronao*, con una o due fila di colonne. Di là sorsero i tempj *peripteri*, *dipteri* ecc. Ma questo non portò alcuna alterazione nè alla disposizione, nè all'impiego del *pronao:* esso non cangiò nè di forma, nè di destinazione, nè di denominazione.

Vitruvio, nel suo capitolo *de interiore cellarum et pronai distributione*, mostra con molta evidenza quello che era il *pronao*. Dopo di avere stabilita la divisione proporzionale di tutto lo spazio occupato dal tempio: *reliquae tres partes*, soggiunge egli, *pronai ad antas parietum procurrant. Quae antae crassitudinem columnarum habere debent.*» Le tre residue parti serviranno per lo spazio che stendesi sino al restante dei muri del *pronao*. Le ante devono avere la grossezza delle colonne; se, continua egli, il tempio, vale a dire la *cella*, ha più di 20 piedi di larghezza, si innalzerà fra le due ante due colonne che separeranno lo spazio del *pronao* dallo spazio del *pteroma*. « *Si aedes erit latitudine major quam pedes viginti, duae columnae inter duas antas interponantur, quae disjungant pteromatos et pronai spatium.*

Ne' tempj circondati da colonne al di fuori, il *pronao*, il quale consisteva in uno spazio formato da due colonne poste fra le *antes* e in rientranza del *pteroma*, cioè delle colonne esteriori, era separato dall'intervallo che comprendeva il passeggio in giro all'intorno della *cella*. Era uno spazio circoscritto fra le *antes* ed i muri sporgenti della *cella*, le colonne che andavano da un'*anta* all'altra, ed il muro in cui era la porta del tempio (*qui paries valvarum habuerit collocationem*).

Tutte le piante de' tempj peripteri mostrano questo spazio così conforme alla descrizione di Vitruvio, che è impossibile lo ingannarsi. Egli è ben vero che, in molti di questi edificj anfiprostili, si vede lo stesso locale o spazio ripetuto con una perfetta simmetria in ciascuna delle due facciate; di maniera che potrebbesi, se non vi fosse un lato principale, quello dell' ingresso del tempio, supporre un doppio *pronao*. Tuttavolta, come tutti riconoscono in ogni tempio un lato anteriore ed un lato posteriore, lo spazio simile a quello del *pronao*, che trovavasi nel lato posteriore, era e chiamavasi l'*opistodomo* (*opisthodomos*) parola che corrisponde perfettamente a quella di *pronao*, che aveva per sinonimo *prodomo* (V. Opistodomo).

Una particolarità da pochi osservata, e da Vitruvio conservataci, fa credere che il *pronao* potesse

anche essere distinto da una specie di tramezzo che gli era propria. I tre intercolonnj prodotti dalle colonne situate fra le *ante* dovevano essere chiusi da un tramezzo o da un piccolo muro d'appoggio (*pluteum*) o di marmo, o di legname, in modo però che vi fossero praticate delle porte per dare accesso al *pronao*. *Item intercolumnia tria quae erunt inter antas et columnas pluteis marmoreis, sive ex intestino opere factis intercludantur, ita uti fores habeant per quas itinera pronao fiant.*

Il *pronao* del tempio di Minerva in Atene aveva però una disposizione differente da quella che seguivasi comunemente. È molto importante la menzione espressa e positiva di questa eccezione, che ci venne da Vitruvio trasmessa. Di fatti scorgesi nella pianta che ancora sussiste di questo tempio, che lo spazio del *pronao* non trovasi, come in tutti gli altri tempj conosciuti, rinchiuso fra il muro della porta, le *ante* e le colonne situate fra le *ante*. Queste non vi formano il solito sporto; esse hanno in testa una colonna: *columnis adjectis dextera ac sinistra ad humoros pronai*. Così, continua Vitruvio, è stato costrutto per la prima volta in Roma il tempio di Castore nel circo: *Hoc autem genere prima facta aedes, uti est Castoris in Circo;* ed aggiugne: « Tali sono il tempio di Minerva nella cittadella di Atene, e quello della stessa Dea a Sunio nell'Attica. » *Athenis in arce Minervae, et in Attica Sunio Palladis.*

Stuart, confrontando questo passo cogli avanzi del Partenone di Atene, ha proposto di sostituire alle parole finora inintelligibili nella frase di Vitruvio *et uti reliqua exisona,* queste altre, *et uti re liquet quae solent esse in frontibus ad latera sunt translata*. Questo cambiamento suggerito dalla nozione precedente sul muro di recinto e gl'ingressi del *pronao*, ottiene una grande autorità dall'applicazione che siamo costretti di fare alla disposizione del tempio di Minerva.

Dal che pare indubitato che l'uso fosse di chiudere dal basso gl'intercolonnj del *pronao* con un *pluteum*, o piccol muro d'appoggio, in cui venivano praticate delle piccole porte d'entrata: *fores per quas itinera*.

In questo caso è chiaro che due entrate simili possono essere state praticate nel tempio di Minerva, di maniera che in vece di trovarsi nella facciata anteriore di questa sorta di *pronai*, esse occupavano l'intercolonnio laterale in giro, fra l'anta accorciata e la colonna d'angolo: *quae solent esse in frontibus ad latera sunt translata*.

Erasi tolta (come abbiamo dallo stesso Vitruvio) dagli usi toscani una disposizione simile alla precedente, e trasportata ai *pronai* de' tempj formati di colonne joniche e corintie. Essa consisteva nel sostituire delle colonne ai pilastri che danno lo sporto alle *ante* sul *pronao*: *quibus enim locis pronao procurrunt antae, in iisdem, e regione cellae parietum columnas binas collocantes.*

* PRONTEZZA — Una certa risoluzione o disinvoltura, con la quale la figura muove il corpo o le membra, alle sue operazioni; è propria qualità degli animali o persone veloci, ed è contraria alla tardità o pigrizia. — BALD.

PROPILEI — (Propylées) — Vocabolo tradotto letteralmente dal plurale greco προπυλαια, il quale significa vestiboli: e lo si appropria, ora ai grandiosi portici piramidali collocati innanzi ad un tempio, nell'Egitto; ora ai magnifici vestiboli composti di più porte, nella Grecia, i quali davano accesso a qualche luogo importante.

Il più celebre di questi vestiboli fu quello che, costruito nella cittadella di Atene, ne formava l'ingresso ed uno de' suoi principali ornamenti. Questo monumento fu eseguito sotto il governo di Pericle, sui disegni di Mnesicle, uno de' più valenti architetti di que' tempi. Cominciato sotto l'arcontato d'Eutimene, l'anno 437 avanti l'era volgare, fu condotto a termine cinque anni dopo sotto l'arconte Pitodoro. Esso costò, dicesi, 2012 talenti, somma considerevole per que' tempi, equivalendo a 10,864,800 franchi. Pausania vanta in particolar modo la bellezza della copertura o de' suoi lacunari, formati da grandissime lastre di marmo bianco, che per la grandezza dei pezzi e la ricchezza degli ornati superava tutto quanto egli aveva veduto di più magnifico in altre regioni.

Questo monumento, sebbene molto deteriorato conserva però tanto nella sua pianta di cui trovasi tutta la disposizione, quanto ne' grandissimi frammenti della sua elevazione, tali prove che giustificano la descrizione che ne ha fatta Pausania.

Collocato, come si è detto, alla sommità dell'unica salita che conduce all'acropoli, sorgeva su due piani. Il primo, composto di otto scalini, era fiancheggiato da ciascuna parte da un massiccio, il quale sembrava aver formato il piedestallo di una statua equestre. Veniva un'altra salita di cinque scalini che mettevano al corpo principale dell'edificio, la cui facciata componevasi d'una fila di sei colonne d'ordine dorico, avente l'intercolonnio del mezzo notabilmente più largo degli altri.

La misura di questo intercolonnio corrispondeva alla larghezza che separava, nell'interno, la spazio dell'andare di mezzo di sei colonne doriche, il cui diametro era minore di quello delle colonne esterne. Queste colonne posavano su piedestalli. Da questo interno salivasi ancora cinque gradini sino alle porte, che erano in numero di cinque. Una più grande, quella di mezzo, aveva la larghezza dell'intercolonnio di cui si è parlato. Essa era egualmente più alta delle collaterali, che andavano ciascheduna diminuendo di elevazione. Dinanzi ed a lato della cittadella sorgeva un altro frontispizio di sei colonne, perfettamente eguali a quello che stava di fronte alla città.

Qual fosse la ragione e del numero di cinque porte e del loro descrescere in altezza, nulla, a quanto io penso, ce lo potrebbe indicare. È a credersi che non

fosse questa una distribuzione arbitraria, perchè noi vedremo nella descrizione de' *propilei* d'Eleusi la ripetizione esatta di questa particolarità.

All' entrata dei *propilei* dell' acropoli di Atene, e dal lato che guardava la città, trovavansi due edificj più piccoli, i quali concordavano coll' insieme della pianta e colla massa generale del monumento. A sinistra eravi un tempietto consacrato alla Vittoria; a destra un fabbricato simile, il cui interno era decorato di pitture, la maggior parte di mano di Polignoto.

Abbiamo ricavati questi dettagli sui *propilei* di Atene dall' opera delle antichità di questa città, di Stuart, tomo II, cap. 5. L' opera sulle antichità inedite dell' Attica, della società dei *Dilettanti* in Londra, ci fornisce, per confronto, un monumento affatto consimile, quello de' *Propilei* di Eleusi.

Quando si paragonano questi due monumenti sì nella disposizione della loro pianta, che in quella del loro alzato e de' loro dettagli, s' inclina a credere che l' uno sia stato una imitazione dell' altro. Forse potrebbe supporsi che questa sorta di edificj, come a un di presso tutti quelli degli antichi, avesse ricevuto da certi usi una specie di tipo consacrato dal tempo, sul quale dovevano essere regolate le composizioni dell' architettura.

I *propilei* d'Eleusi presentano la stessa pianta di quelli di Atene, e la stessa massa. Vi è qui pure un peristilio dorico a ciascuna facciata, formato da sei colonne, il cui intercolonnio di mezzo, più largo degli altri, è del pari in relazione collo spazio che divide le due file di colonne nell'interno del vestibolo. Le porte anch' esse sono come in Atene in numero di cinque. Quella di mezzo è molto più larga e più alta. Le quattro altre laterali vanno nella stessa maniera, che si è veduto di sopra, diminuendo progressivamente di larghezza e di altezza. Qui sono ornate tutte di stipiti.

Alcune varietà si notano nell' interno del vestibolo: cioè, che le colonne, sostenenti i lacunari, dapprima sono d' ordine jonico; in seguito invece d'innalzarsi, come le colonne doriche dello stesso monumento in Atene, su piedestalli, esse posano sopra una semplice base. A noi sembra che trovisi maggiore unità nei *propilei* d' Eleusi. È probabile che la disposizione montuosa del terreno dell' acropoli d' Atene abbia motivato i tre ordini successivi di gradini sui quali s' innalza l' edificio, ed impedito di sottomettere l'altezza delle masse ad una linea eguale di livello. In Eleusi, al contrario, le tre parti, di cui si compongono i *propilei*, posti sopra un terreno più eguale, hanno tutti la medesima altezza, ed i tre lacunari sono anch' essi ad uno stesso livello.

Questi lacunari sono disposti con molta eleganza; essi rappresentano delle fila di travi di marmo, fra cui sono scolpiti dei cassettoni a due ordini di ornati in rientramento, ed il cui fondo è occupato in modo uniforme da una stella. Tutto l'edificio, secondo il disegno che se ne ha, aveva una copertura di ampie lastre di marmo, a guisa di tegole, incastrate con grande artificio, e doveva produrre al di fuori un effetto piacevolissimo.

* PROPILICO — Aggiunto dell' atrio o del vestibolo d' un tempio. — BON.

PROPILO, PROPYLON — Parola greca che significa *anti-porta*; e viene d' ordinario tradotta per *vestibolo* quando trattasi d' un corpo di fabbricato come quelli di cui si è parlato nel precedente articolo. Vi può essere tuttavia una duplice maniera di render ragione del significato secondo il quale questi monumenti possono essere intesi, giacchè la parola greca può significare, *porta dinanzi*, o corpo di fabbricato *dinanzi alla porta*.

In fatti ne' monumenti greci denominati *propilei* la preposizione προ, avanti, può essere riferita all'insieme di costruzioni che precedono le cinque *porte*, od anche a queste *porte*, in quanto ch'esse erano situate nel dinanzi dell' acropoli, di cui formavano l' entrata. Egli è probabile che fossevi altra volta in greco (come trovasi in tutte le lingue) certe ambiguità di senso, di cui l' uso, finchè una lingua è viva, sa far evitare la confusione. Al presente quando noi incontriamo queste maniere di dire, ci riesce difficile il determinare il senso con una precisione applicabile ad ogni circostanza.

E tanto più noi dobbiamo incontrare questa difficoltà leggendo gli autori greci, i quali, nella descrizione de' monumenti dell' Egitto, sono stati costretti di impiegare le parole della loro lingua parlando di oggetti più o meno somiglianti alle loro pratiche.

Così Strabone, descrivendo la disposizione dei tempj egiziani della città di Eliopoli nell'Egitto, servesi della parola *propylon* per indicare quelle grandi porte (Vedi PYLONE) che vi erano nel dinanzi de' santuarj, e che accrescevansi più o meno come lo indicano anche di presente gli avanzi innumerevoli dei tempj egiziani.

Ma quelle grandi porte, come rilevasi dai disegni di tutto il loro insieme, erano (come sono ancora) accompagnate da gallerie a colonne, che formavano una corte od uno spazio scoperto, e andavano da una porta ad un' altra consimile. Erodoto e Diodoro di Sicilia, nelle nozioni che ci diedero dei tempj dell' Egitto, fecero menzione de' diversi *propylon* aggiunti in epoche diverse al corpo principale del tempio. Così nel tempio di Vulcano a Menfi, il re Meri aveva fabbricato i *propilei* del nord. Parecchi secoli dopo, Psammitico aggiunse allo stesso tempio i *propilei* del mezzodì e del levante. E fu Dedalo, come dicevasi, che aveva innalzato i più bei *propilei* dello stesso tempio di Vulcano.

Da tutto ciò può congghietturarsi che i detti *propilei* erano magnifici portici che s' innalzavano in direzioni diverse, e tutti facevano capo all' edificio centrale che formava il vero corpo del tempio col suo santuario.

Poco dunque importa il duplice significato della parola *propylon*, sia che esprima l'idea di porta nel dinanzi, o quella di un corpo di fabbricato dinanzi alla porta.

Se vogliamo chiamare *avan-portico*, ciò che i Greci chiamavano *propylon*, o *propyloion*, noi troveremo la traduzione di questi vocaboli, come abbiamo or ora proposto, perfettamente conforme ai *propilei* di Atene e di Eleusi, ed a quelli pur anche de'tempj egiziani; edificj che furono in tutta realità *portici* innalzati dinanzi a que' luoghi, pei quali erano stati costruiti.

PROPNIGEO, PROPNIGEUM — Era questo un fornello, ne'bagni degli antichi, che al pari dell' *ipocausto*, serviva a riscaldare le stanze e l'acqua del bagno.

PROPORZIONE —(Proportion) — Questo vocabolo esprime in generale il rapporto delle grandezze o dei pesi, delle quantità o de' numeri fra loro.

La voce che i Greci adoperavano per esprimere questa idea, era *simmetria*, che indica benissimo l'effetto della proporzione, la cui proprietà è di stabilire un rapporto di reciprocità fra il tutto e le parti.

Noi c' inganniamo di sovente sul vero significato della parola *proporzione*, applicandola non solamente alle opere dell'arte, ma ben anche a quelle della natura. *Proporzione*, quando viene appropriata a qualche oggetto che possa sussistere, non significa già, in questo oggetto, delle misure indeterminate o indipendenti da una legge costante fra le sue parti. In questo caso, è meglio servirsi della parola *dimensione*. L'idea di *proporzione* contiene quella di rapporti fissi, necessarj, costantemente eguali e reciproci fra parti che hanno un fine determinato.

Chiaro è pertanto che tutte le creazioni della natura hanno le loro dimensioni, ma non tutte hanno *proporzioni*. Una quantità di piante ci mostrano tali sconvenevolezze di misure, così innumerevoli ed evidenti, ch' egli sarebbe, per esempio, impossibile di determinare con precisione la misura reciproca dei rami di un tal albero coll' albero medesimo.

Egli è particolarmente nel regno animale, o degli esseri organizzati, che può formarsi una giusta idea della *proporzione*. Quivi tale idea acquista tutta la sua evidenza, soprattutto quando si consulta la organizzazione del corpo umano. Se gl'individui, nella loro conformazione, ci presentano un sistema costante di *proporzioni*, e talvolta anche di varietà, che impediscono di considerarli come modellati sopra una sola e medesima forma, dovrà avvenire lo stesso per rispetto alla imitazione che l'arte fa della natura.

Ora quest' ultima considerazione deve indirizzarsi a coloro, che sconoscendo o rifiutando ogni *principio* regolatore nell' architettura, pretendono negarvi la esistenza della *proporzione*, perchè il suo sistema non è sottoposto al rigore di una esattezza matematica. Ma chi non vede che in ciò appunto quest'arte procede come la stessa natura, la quale non ammette neppur essa nelle sue opere l'uniformità geometrica?

Quello che importa moltissimo di cambattere nella opinione del maggior numero delle persone si è la confusione, di cui si è già parlato, fra l'idea di *proporzione* e quella di *dimensione*, provando che la prima poggia sopra un sistema necessariamente ed invariabilmente correlativo fra il tutto e le parti.

Non basta, in fatti, in una architettura, per avere il pregio della *proporzione*, che le parti di un ordine si trovino in un rapporto qualunque col tutto, e che questo tutto abbia colle parti non so quale correlazione. Qui sta precisamente il contrario del sistema proporzionale. Egli consiste in questo, che ciascuna delle parti costitutive dell' ordine sia in una dipendenza fissa e necessaria di misura col tutto e viceversa; di maniera che ciascun membro, come nella natura, faccia conoscere la misura esatta del corpo, come questa fa conoscere la dimensione esatta di ciascun membro.

Ora tale si è, come l'abbiamo fatto vedere in parecchi articoli, la proprietà del sistema dell'architettura greca. Ma noi vogliamo di più mostrar qui che l'architettura greca ha sola il privilegio di questa proprietà.

Ciò che impedisce alla comune degli uomini di riconoscerlo, si è l'abitudine, che si ha di sovente, soprattutto nel discorso, di confondere certi rapporti semplici di misura o di dimensione negli edificj, come quelli di grandezza, di grossezza, di altezza, di estensione, e di cui è facile il giudicare, coi rapporti complicati delle *proporzioni*. Quanto alle impressioni che si ricevono dai rapporti di semplice dimensione, non v'ha alcuno che non possa rimanerne colpito nella statura umana, come nell' insieme di un interno o di un esterno di fabbricato, s'egli presenta de'sensibili contrasti fra le sue parti. Non si tratta quivi che di cose disparate, di cui l'istinto rimane colpito. Ora, in tutte le opere di qualsiasi architettura, può rinvenirsi un accordo od un disaccordo fra questi rapporti ed i loro effetti, che sarei tentato di chiamare *istintivo*.

Per allegarne qualche esempio, vi ha, nello interno di certe chiese gotiche, di questi rapporti generali di misure, come di grandezza, di larghezza, di altezza; ve ne sono di più particolari che vengono dal semplice istinto indicati, come la correlazione della massa sovrapposta col sostegno relativo, che il solo bisogno suggerisce, e che l'occhio è costretto di approvare. Egli è certo inoltre che si riconoscono nelle fabbriche dell'Egitto, ne'frontispizj de'tempj, nei *pylones*, nei propilei, nelle piramidi, de' giusti rapporti di dimensione fra le loro parti, la cui esecuzione aveva luogo in virtù di regole invariabili. Tuttavolta non è possibile di attribuire, agli Egiziani, ai Goti, ciò che vuolsi appellare o un sistema di *proporzioni*, o *proporzioni* sistematiche.

Un vero sistema di proporzioni poggia non solamente su rapporti di misure generali, come sareb-

bero quelli, per esempio, dell'altezza del corpo colla sua grossezza, della lunghezza della mano con quella del braccio, ma sopra un legame reciproco ed immutabile delle parti principali, delle parti subordinate, e delle minime parti fra loro. Ora questo legame è tale, che ciascuna, esaminata in particolare, deve additare colla sola misura qual sia la misura non solo di ciascuna delle altre parti, ma ancora del tutto, e che questo tutto possa reciprocamente, colla sua misura, far conoscere qual sia quella di ciascheduna parte.

Ecco ciò che non si trova e non potrebbe additarsi nell'arte di edificare degli Egizj, nè in quella dei Goti; meno ancora lo possiamo rinvenire in qualche altra architettura. Ed ecco qual è la prerogativa incontrastabile del sistema dell'architettura greca.

Abbiamo già fatto vedere in varj articoli (V. Architettura), come e per qual concorso di circostanze l'arte dei Greci sia giunta ad acquistare questo sistema. Ne daremo qui in compendio alcune nozioni.

Il principio materiale donde scaturì, come tutto concorre a provarlo, il sistema dell'architettura greca, fu la costruzione primitiva in legname, e particolarmente quella costruzione semplice ad un tempo e solida, e composta di parti che si trovarono combinate e legate fra loro in una maniera molto propria ad accoppiare coll'unità la varietà. Si è qualche volta esagerata di troppo la influenza di simile modello sulle primitive opere dell'arte di edificare, attribuendole le virtù e le proprietà della natura. No, la natura non ebbe giammai in vista di dare a quest'arte un modello da seguire nelle primitive costruzioni suggerite dal bisogno, ma può essere avvenuto che fra tutte le varietà locali delle primitive abitazioni, siasene trovata una, di cui la forma e gli elementi costitutivi siensi più facilmente prestati ed accomodati alle idee di proporzione e di gusto imitativo, che un'arte perfezionata avrà voluto associarvi. E noi siamo indotti a riconoscere che un tale riscontro ed una tale associazione sono risultati nella Grecia, e dovevano risultarvi, dalla costruzione primitiva in legname.

Abbiamo altrove sviluppata con maggior estensione questa idea (V. Legno, Capanna); ed abbiamo dimostrato che l'impiego della pietra, per esempio, considerato come elemento e mezzo primitivo di costruzione, non avrebbe potuto suggerire nè le diverse combinazioni, nè le forme variate del legname, nè soprattutto quei rapporti innumerevoli e necessarj delle parti costituenti un insieme, che costringono ciascuna di coordinarsi ad un principio regolatore, da cui nasce un principio di *proporzione*, nel senso in cui vuol essere intesa questa parola.

L'idea di *proporzione* e quella d'armonia, hanno, come è noto, una grande affinità fra di loro. Ora, armonia significa *legame*; e l'idea di *legame* porta con sè, in qualunque siasi genere, quella di rapporti necessarj. Ma nella costruzione i rapporti più necessarj sono quelli imposti dalla natura delle cose, che qui è la materia impiegata. Ora non vi ha materia che si presti a più rapporti obbligati, e che ne esiga ad un tempo di maggiori, e per conseguenza di più sensibili, laddove la connessione delle parti produca un incatenamento più necessario e più evidente col tutto.

Ecco la causa primaria di questo sistema di *proporzione* che nacque nella Grecia coll'arte di edificare, vi si sviluppò a poco a poco sotto l'influenza di un processo di costruzione sottomesso a rapporti necessarj, e si modificò, seguendo i progressi che vi s'introdussero col tempo. Quando in fatti la ricchezza ed un sapere più confidente resero comune l'uso della pietra, il lavoro di questa materia dovette essere sostituito a quello del legname, e ripeterne le combinazioni. In fine, il genio dell'architettura essendosi del tutto sviluppato, non rimase più che di rendere applicabili alle sue opere le leggi di *proporzione* che segue la natura medesima, ed il cui studio, od imitazione del corpo umano, per le altre arti del disegno, avevano resa la espressione familiare allo spirito ed agli occhi.

Questo studio, l'abitudine di vederne e coglierne i risultamenti nelle immagini soprattutto della scultura, non poteva non esercitare un'influenza attiva su le opere, le combinazioni e gli effetti dell'architettura. Se tutte le arti del disegno hanno fra loro un vincolo comune, lo è particolarmente pel fatto di questa imitazione positiva de' corpi, il cui modello è sotto gli occhi dell'artista. Ma l'architettura non può acquistare questa facoltà imitativa che per influenza indiretta, e, se possiamo dirlo, pel trasporto, nelle sue opere, degli esempj che le fornisce la imitazione del corpo umano. Quindi si osserva che da per tutto ove la imitazione vera e ragionata de' corpi e delle loro proporzioni non fu conosciuta, l'architettura non conobbe neppur essa alcun sistema proporzionale.

Da che una tale imitazione venne perfezionata nella Grecia, videsi chiaramente che il suo pregio consisteva nella evidenza dei rapporti di misura che tutti i membri hanno fra di loro, e che ciascuna delle parti è obbligata di avere col tutto, ed il tutto con ciascuna parte. Si formò allora una scienza pratica, in virtù della quale tutti i rapporti fissati dall'arte, come lo sono nella natura, si possono determinare: come da un'unghia la grandezza di un dito; da un dito quella di una mano, e così dalla misura d'una mano quella del volto o della testa, e da quest'ultima la grandezza di tutto il corpo; e reciprocamente la misura totale del corpo fece conoscere quella della più piccola parte di esso. Seppesi allora quante volte ciascuna dovevasi trovare nel tutto.

Come l'arte dell'architettura non avrebbe applicato a sè stessa i risultamenti di questa scienza? Come associata negli edificj alle opere della scultura avrebb'ella potuto rimanere straniera al principio sì evidente della bellezza delle sue opere? Come l'idea di prendere per modello l'organizzazione del corpo, e di stabilire fra tutte le parti della costruzione un

modello regolare di tutti i rapporti, non l'avrebbe ben presto messo in opera in una riunione, che già i calcoli della carpenteria avevano preparato per una tale assimilazione?

Ma perchè si dovrebbe porlo in dubbio? Non è dessa una cosa certa ed evidente nella formazione degli ordini de'Greci? Un edificio fabbricato secondo il principio di questa architettura non è egli, nelle misure reciproche di tutte le parti della sua disposizione, dotato dalla medesima proprietà di regolare corrispondenza fra i suoi membri, come lo sono le parti del corpo umano?

Osservate tutte le altre architetture conosciute, e non troverete quello che ne presenta l'architettura de'Greci. Tranne alcuni rapporti, del genere di quelli di cui si è parlato di sopra, e che noi abbiamo denominati puri risultamenti dell'istinto, si tenterebbe invano di provare, per esempio, nei monumenti dell'Egitto, che le parti, le quali costituiscono le colonne, le trabeazioni, i frontispizj, abbiano dovunque de'rapporti costanti di misure reciproche col loro insieme. Così la medesima colonna, paragonata in due edificj, vi avrà la medesima altezza, il medesimo diametro; ma il suo capitello differirà talvolta della metà in altezza. Lo stesso capitello sovra una colonna dello stesso genere sarà non solo due o tre volte più alto sopra una che sopra un'altra colonna; si comporrà talvolta anche di tre fogge di capitello l'una sull'altra. Donde risulta che nè la colonna sola potrebbe farci indovinare qual sia il suo capitello, nè il capitello qual sia la misura della colonna a cui esso appartiene. Lo stesso avverrà di tutto ciò che entra nelle parti delle costruzioni egiziane. Del resto non potrebb'essere altrimenti in una architettura che si compone di pochissime parti, e di cui la uniformità sembra essere il principio elementare.

Ancor più in vano si cercherebbe un sistema di *proporzione* nell'architettura gotica, la quale, in fatto di disposizione, di forme, di dettagli, d'ornati, non fece che una complicazione incoerente di tutto ciò che potè trasmetterle il gusto degenerato del Basso Impero. Il gotico, collocato all'estremo opposto del genere egizio, ebbe una tale quantità di dettagli e di divisioni, che la diversità, la quale forma il suo carattere, non può che impedire di applicarvi quelle combinazioni che, prodotte da un tipo semplice, si possono ridurre in sistema. Indarno cercherebbesi di dedurre dalla misura della colonna quella del capitello, o reciprocamente dal diametro della colonna la misura dell'intercolonnio, dalla dimensione de'sostegni quella di un interno, dalla massa che sostiene quella che è sostenuta ecc.

Egli è certo che la *proporzione*, nel senso in cui dev'essere intesa, cioè come imitazione di quella che ha imposta la natura ai corpi organizzati, non potrebbe essere un risultamento necessario dell'arte di edificare in ogni paese. Lo spirito dell'uomo non vi si trova necessariamente condotto. Certe condizioni prestabilite che non potrebbero e non hanno potuto riscontrarsi dovunque, si riunirono presso i Greci per farvi nascere questa specie d'imitazione. Da prima l'arte essendosi imposto l'obbligo di rappresentare nella costruzione in pietra, tutte le parti della riunione della costruzione primitiva in legname, ebbe un principio fisso che la preservò dai capricci di qualsiasi fantasia. Vi si era trovata una specie di modello proprio a fissare naturalmente i rapporti di altezza e di grossezza pel fusto della colonna. Le forme, le divisioni, i rapporti necessarj de' pezzi di legno fra loro avevano prodotto naturalmente le grandi e le piccole parti dell'edificio in pietra dalla base sino al cornicione, dal basamento sino al frontone. Da questa imitazione, da principio puramente istintiva, nacque il vantaggio che nessun'altra architettura può avere, di poggiare cioè l'insieme, i dettagli ed i loro rapporti rispettivi su qualche cosa che richiamasse o indicasse un bisogno, una necessità di essere, e di essere in quel modo. Lo stesso può dirsi di tutti gli ornati, in cui trovasi, come nelle opere della natura, il piacere prodotto sempre dal bisogno.

L'arte, impadronendosi per tal modo di un tutto già costituito a somiglianza de'corpi organizzati, non ebbe più che a regolare con un sistema proporzionale più determinato ciò che l'istinto imitativo aveva sbozzato. Fu allora facilissimo e naturale di sottoporre il tutto ad un modulo, le cui divisioni e suddivisioni divenissero, come lo sono nel corpo umano il piede, o la testa, il regolatore di tutte le parti e delle loro minime frazioni.

L'effetto di un tale sistema fu di produrre, negli edificj, un risultamento nel suo genere simile a quello della natura, tal quale ce lo dimostrano, in un modo chiarissimo, le opere della scultura. È noto che ogni membro, ogni frazione per quanto piccola essa sia, di una statua regolarmente eseguita, non permette di determinare, con estrema precisione, la grandezza, la grossezza di tutti i suoi membri, di tutte le divisioni e suddivisioni, sino alle più piccole parti, la cui misura ci sarebbe ignota. Se del pari il tuttinsieme ci viene esposto col racconto, noi saremo in grado di dire, senza ingannarci, qual è la misura di ciascheduno de' suoi frammenti.

Ora lo stesso avviene d'un ordine di architettura greca. Il solo triglifo rimasto visibile del tempio di Giove Olimpico in Agrigento, prima delle scoperte recenti, ci ha fatto ritrovare la misura dell'intero monumento; come la misura del suo insieme ci ebbe ad additare quella del triglifo. Un solo dentello d'una cornice ci manifesta la grandezza di tutto il cornicione; conosciuto il cornicione, rileviamo il genere, l'ordine, e per conseguenza la dimensione delle colonne, e così del resto.

Ecco la vera ed incontrastabile imitazione della natura, che dobbiamo riconoscere nel sistema dell'architettura greca, e che non saprebbesi nè rinvenire, nè sospettare in alcun'altra architettura. È questa so-

miglianza colla costituzione de' corpi organizzati che le dà una superiorità decisa su tutti gli altri metodi di fabbricare.

Tale si è il potere di un principio d'armonia una volta introdotto nell'arte di edificare, che tutto ne deve provare l'influenza. Di fatti questo sistema d'imitazione applicato alla proporzione de' corpi organizzati, portò sempre più l'artista ad attingere nuove analogie alla medesima sorgente. Di questo numero furono quelle dei tre modi, chiamati *ordini*, e che rappresentano i tre termini in cui si contiene ordinariamente l'azione della natura, cioè il più ed il meno, ed il termine medio. Quando Vitruvio ha voluto vedere, nella imitazione del corpo dell'uomo e di quello della donna, il tipo dell'ordine dorico, e quello dell'ordine jonico spingendo questa comparazione sino a dettagli esagerati, noi non dobbiamo prendere questa maniera di vedere se non come l'abuso troppo naturale di una verità già per sè stessa metaforica. Per ridurre questa nozione ad una spiegazione più verisimile, si potrebbe dire che realmente la scienza delle proporzioni del corpo umano aveva dovuto insegnare all'architettura il segreto di variare il carattere e la fisonomia degli ordini, nella misura e nel modo stesso che lo fa la natura, secondo i gradi di forza, di delicatezza o di grandezza che si distingue paragonando fra loro gl'individui d'una stessa specie.

Questo per altro ci farebbe uscire dal punto di teoria, che forma l'oggetto del presente articolo.

Non ci siamo proposti, come abbiamo detto sino dal principio, di dare i moltiplici dettagli delle *proporzioni* di ciascuna delle parti dell'architettura e dei suoi ordini. L'unico nostro scopo è stato quello di far considerare la *proporzione* sotto il punto di vista generale, di definirne la idea elementare, di svilupparne la natura teorica nella sua applicazione all'arte; di mostrare come si confonda bene spesso i rapporti di semplice dimensione coi rapporti di *proporzione*; che certi rapporti semplici, come sono quelli di grandezza, di altezza, di estensione nelle masse, possono appartenere, senz'arte e senza sistema, agli edifizj di tutte le architetture, come ad una quantità di oggetti d'industria; ma che la *proporzione*, come sistema costante dei rapporti necessarj e reciproci fra il tutto e le parti, non appartiene e non ha potuto appartenere che all'architettura greca; ch'essa dovette questo privilegio dapprima al principio originario del suo genere di costruzione in legno, indi allo studio del corpo umano, sviluppato e perfezionato dall'arte del disegno, e di cui ella seppe appropriarsi il principio e le conseguenze.

PROSCENIO — (Proscenium) — Vocabolo latino che alla lettera significa *avanti la scena*, *avant-scene*. Siccome però la parola *scena*, nell'uso moderno, non esprime quello che esprimeva secondo la pratica del teatro degli antichi, la traduzione che se ne fa riguarda piuttosto la parola che l'idea, o la cosa significata dalla voce antica.

Secondo la pratica del teatro moderno, si chiama *scena* tutto lo spazio del palio compreso fra il lembo esterno e la tela del fondo d'una parte, e dall'altra fra le quinte della diritta e quelle della sinistra; e chiamasi *proscenio* la parte di questo spazio che è fra detto lembo e il telone, e dove si trattengono per lo più gli attori, per essere meglio intesi dagli uditori.

Scena, come diremo più diffusamente alla parola Teatro, corrispondeva, quanto alla sua apparenza, al così detto scenario; ma era una costruzione solida, d'una ricchissima architettura, decorata di nicchie, di statue, e composta di parecchie file di colonne.

Il *proscenio* era lo spazio compreso fra questa grande apertura e la così detta *orchestra*. Questo spazio, ove stavano gli attori a rappresentare il dramma, estendevasi per tutta la larghezza del teatro e aveva pochissimo sfondo; all'opposto di quello del teatro moderno in cui il luogo della scena è tutto in profondità.

Davasi pure il nome di *pulpitum* al *proscenium*; e allora consideravasi tale spazio sotto il rapporto dell'armatura in legno che formava il palco su cui stavano gli attori. Perciò Vitruvio si serve della locuzione *proscenii pulpitum*.

Il nome di *legeion*, formato da *logos*, parola, fu dato parimenti dai Greci a questa parte del teatro, probabilmente perchè quivi interloquivano gli attori.

La voce latina *pulpitum* fu attribuita dai Romani a quella parte del teatro detta *proscenium*, perchè era un luogo elevato, costruito in legno; come si rileva dalle ruine di molti teatri antichi. Vitruvio ci fa sapere, che i Romani non assegnavano al *proscenio* che 5 piedi di altezza, laddove i Greci gliene assegnavano il doppio. Sul davanti, dalla parte dell'orchestra, il *proscenio* terminava per lo più in linea retta, determinata dal diametro del cerchio che formava l'anfiteatro, vale a dire le file de' gradini circolari, che, secondo il vero senso del termine greco, costituivano propriamente il teatro.

— (Avant-Scène) — Il *proscenio* de' teatri moderni non ha di comune con quello degli antichi che il nome e l'uso.

La scena degli antichi era la decorazione permanente, ornata di tutta la ricchezza dell'architettura, che faceva prospetto al teatro, od al *visorium*. Il *proscenio* costituiva per intero ciò che noi chiamiamo scena. Esso aveva la forma di un quadrato lungo, e rappresentava per lo più un luogo scoperto. I lati erano nascosti dai prismi versatili, sui quali erano dipinte le decorazioni che mettevano i lati in accordo colla decorazione del fondo, e facevano l'ufficio delle nostre quinte. Così, come si vede, il *proscenio* degli antichi non può essere, quanto alla forma, paragonato in alcun modo col nostro.

Nell'uso moderno, noi intendiamo per scena o teatro (giacchè abbiamo confuso tutti questi vocaboli) il luogo in cui succede l'azione, lo spazio compreso fra l'ultima quinta dalla parte dell'orchestra, e lo

scenario del fondo. E quivi, per la maggiore verisimiglianza, l'attore dovrebbe rimanere per non uscire dal quadro di cui egli fa parte. Ma la profondità dei nostri teatri, la disposizione delle nostre sale, e mille altre ragioni, e soprattutto il bisogno di udire, hanno reso necessario il così detto *proscenio*, il quale non è altro che una prolungazione abusiva della scena. Perciò il *proscenio* non è, ne' teatri moderni, nè il luogo della scena, nè il quadro stesso, come presso gli antichi, ma solamente una gran cornice per contenere alternativamente i quadri variati che la scena può offerire.

È necessario, secondo Noverre, che questa specie di cornice sia nobile nella sua forma, e semplice nei suoi ornati; perchè se è carica d'oro e di marmi d'ogni colore, le decorazioni che formano il fondo del quadro, e gli attori che ne compongono i personaggi, saranno sagrificati da questi ornati e resi nulli dalla loro magnificenza.

Tuttavolta sonovi poche parti nei nostri teatri moderni che presentino maggiori difetti, ridicolaggini e contraddizioni del *proscenio*.

Difetti di forma. Sono essi senza numero. Siccome questa parte non si vede richiesta da alcun bisogno essenziale di costruzione e non fa parte nè del teatro, nè della sala, essa diviene quasi sempre una cosa accessoria, e non ha rapporto nè coll' uno nè coll'altra. Ogni teatro presenta, in questo genere, le discordanze e sconvenevolezze più ributtanti. Qui v'è una grande apertura che non si accorda con alcuna delle parti dell'ordine della sala, e di cui fa d'uopo chiudere con drappi la parte superiore, per tema che la sua troppa elevazione non discopra il giuoco delle macchine, ed il soffitto della scena. Là v'è una grande piattabanda di cui si cerca d' interrompere la lunghezza con ricciature le più assurdi; e di questo genere se ne vedono in Italia. Altrove, scorgesi il soffitto del *proscenio* unirsi nel modo il più bizzarro al cornicione circolare delle sale, e presentare sì l'uno che l' altro un vuoto spaventevole e dei posa-in-falso i più difettosi. Ora la larghezza del proscenio trovasi rappicciolita in modo che il teatro ne è separato da un semplice muro, come in quelli di Parma e di Mannheim; di maniera che l'attore trovandosi di rimpetto alle prime quinte, la sua voce si perde in parte nelle prime quinte delle decorazioni. Ora se ne sporge l'estremità sino nella platea, come in Napoli, Milano e Roma, ciò che sembra isolar troppo l' attore, e nuocer quindi alla illusione.

Ridicolaggini di decorazione — Sonosi permesse nella decorazione del *proscenio*, delle bizzarrie d'ogni sorta, e delle assurdità le più manifeste; mensole e cartocci, termini, guaine, cariatidi, ordini senza proporzione, mostri d'ogni genere che sembrano sostenere il cornicione e non sono essi medesimi che sostegni di nulla. Qual controsenso infine, degno degli Alabandini, non troverebbe un nuovo Licinio in tutti quei frontispizj ridicoli che guastano l'ingresso della scena?

Contraddizioni negli usi del proscenio — Se ne osservano due principali: l'uno riguarda la vista, l'altro l'udito.

Da che si considera il *proscenio* come una specie di cornice che contiene il quadro che l'attore mette in azione, si può dare senza dubbio a questa cornice una certa profondità, nella quale si presenteranno i principali personaggi, senza far vista di metterli fuori del luogo della scena. Ma allora non è contrario all' effetto stesso che deve produrre questa cornice, di collocarli ai due lati delle logge in tutta l'altezza, di manierachè l'attore si trovi come introdotto nella platea, e che la illusione medesima di questa cornice scompaja per lo spettatore?

L'udito ne scapita anch'esso. Quelli che hanno ricercato l' effetto dell' acustica in tutti i dettagli delle nostre sale di spettacoli, hanno creduto che il *proscenio* dovesse essere costruito di legno, e rivestito di materie sonore proprie a riflettere il suono verso il fondo della sala. Sarà egli dunque un raggiugnere questo scopo praticandovi dall'alto al basso dei vuoti che disperdono la voce? Appena emessa, dice M. Patte, non trovasi ella evidentemente inghiottita da questa specie di abissi, i quali non si cerca nemmeno di mettere in comunicazione colla platea, chiudendoli bene dai lati?

A considerare d'altronde la posizione di queste logge rispetto allo spettacolo, egli è certo, che le persone che le occupano sono mal collocate per ogni riguardo. Esse vedono le pareti del fondo delle quinte; sono troppo vicine per giudicare delle mosse dell'attore; godono ancor meno ne'balli, e la illusione delle decorazioni è perduta interamente per loro.

PROSPETTIVA — (Perspective) — La *prospettiva lineare*, diversa dalla *prospettiva aerea*, è la sola che sia di pertinenza dell' architettura.

Come scienza la *prospettiva lineare* fa parte delle matematiche; e, come tale, essa è sottoposta a principj rigorosamente dimostrati; insegna in qual modo le linee che circoscrivono gli oggetti si presentino all' occhio dallo spettatore, secondo il punto in cui l' occhio si trova, e secondo la distanza di questi oggetti.

Si è creduto a torto che la scienza della *prospettiva* non sia stata conosciuta dagli antichi: ciò che in particolar modo ha accreditato questo errore si è l' evidente violazione delle regole e de' più semplici elementi, non solo della scienza, ma d'ogni apparenza di *prospettiva*, in una quantità di bassirilievi, e soprattutto in quelli della Colonna Trajana, nella quale sarebbe stato impossibile ed anche irragionevole il metterla in pratica, quando la natura delle cose non vi si fosse opposta (V. ciò che si è detto parlando del BASSORILIEVO). Oltre a ciò ha servito di fondamento l' ignoranza della maggior parte degli ornatisti, che hanno dipinti gli arabeschi di Ercolano e Pompei, ne'quali per altro si trovano certi soggetti d' architettura che possono provare il

contrario. Quello che deve dirsi su questo proposito si è che molti pittori, anche a' dì nostri, ignorano i processi della *prospettiva lineare*, e che si ha una cert' arte di tracciarne le linee per senso, a vista d'occhio, piuttosto che per principio e secondo le regole. Ora noi siamo d'avviso che molti pittori dell'antichità siensi accontentati di dipingere in questo modo; come fecero senza dubbio tutti que'pittori di ornati, i quali sull'intonaco de'muri e dell'interno delle case a Pompei, tracciarono e colorirono tutte le fantasie del genere arabesco. Questi esempj d'ignoranza non provano che gli antichi abbiano ignorate le regole della *prospettiva*, ed abbiano omesso di sottoporsi alle medesime nelle opere più importanti, soprattutto negli ornati de' loro teatri, che ne richiedevano una esatta osservanza.

Vero è che gli antichi praticavano con molto successo l'arte di dipingere sui muri *prospettive* d'architettura, come hanno fatto i moderni, e che non è possibile il supporre che, in certi luoghi, come sono i teatri, in cui queste *prospettive* erano giudicate da un numero infinito di persone, si fossero commessi errori di tal natura che sarebbero stati rilevati anche dal più idiota; imperocchè se vi è bisogno di scienza per tracciare con giustezza le linee dell'architettura finta, basta l'istinto per rimaner disgustati da tali errori. Nel teatro di Claudio Pulcro, si osserva una decorazione dipinta ed eseguita con tanta verità ed illusione, che, secondo Plinio, i corvi, ingannati dalla imitazione del tetto e delle tegole, vi andavano contro per riposarvi. È noto ciò che pensar devesi di questi effetti d'illusione sugli animali: quali esser possano, certo è che dobbiamo riconoscere in questi racconti la espressione forse figurata della perfezione del mezzo imitatore.

Ma a che servono queste autorità ed altri esempj simili riferiti dagli scrittori, quando Vitruvio stesso ci racconta espressamente quando e per opera di chi quest'arte della *prospettiva* fosse inventata? Secondo questo architetto, certamente istruito in queste materie, la pratica della *prospettiva* rimontava al secolo di Eschilo, e da quell'epoca Agatarco ne avea fatto ammirare gli effetti sul teatro d'Atene. Vennero in seguito Anassagora e Democrito, due suoi allievi, i quali ridussero i suoi esempi a precetti, e ne pubblicarono la teoria. Onde avvenne a quest'arte quello che si vide accadere a tutte le altre: la pratica fu prima della teoria. Il pittore, diligente osservatore della natura, imitò da prima gli aspetti come si presentavano a' suoi occhi; il geometra venne in seguito a dimostrare la necessità di questi effetti, ed il metodo da seguirsi per riprodurli senza aver bisogno del modello.

La pratica e la scienza ragionata della *prospettiva* hanno dunque una data anteriore all'epoca di Pericle, e furono a quel tempo ridotte in regole. Il passo di Vitruvio merita di essere riportato per intero:

Namque primum Agatharcus Athenis, Eschylo docente tragediam, scenam fecit, et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum opporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, ad lineas rationes naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum, in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia praeminentia esse videantur. Vitr. Praefat. lib. VII.

« In primo luogo Agatarco, mentre Eschilo insegnava in Atene la tragedia, faceva le scene, e ne lasciò un trattato: presero motivo da costui Democrito e Anassagora per farne un secondo: come cioè si debbano, secondo il punto di veduta e di distanza, far corrispondere ad imitazione del naturale tutte le linee ad un punto stabilito come centro; e ciò perchè con una cosa non vera si possano nelle scene rappresentare immagini di edificj veri, e benchè dipinti sopra facciate dritte e piane, sembrino alcune allontanarsi ed altre avvicinarsi ».

La pratica ragionata della *prospettiva* non rimase, presso i Greci, circoscritta ai soli teatri, ma s'introdusse nelle scuole della pittura, non meno necessaria nei quadri, che nelle decorazioni. Il pittore Pamfilo, che aperse a Sicione la più rinomata scuola di disegno, insegnava pubblicamente la *prospettiva*. Egli era d'avviso che senza la geometria, la pittura non poteva far nulla di perfetto. *Omnibus litteris eruditus, praecipue arithmeticae et geometriae, sine quibus negabat artem perfici posse.*

Quindi prima di Apelle, che fu allievo di Pamfilo, prima di Protogene, e de' pittori più famosi della Grecia, la *prospettiva* era già insegnata e messa in pratica; come ne' tempi moderni essa fu già conosciuta e messa in opera prima del secolo XVI, nelle composizioni del cimitero di Pisa, nei quadri del Perugino, del Masaccio, di Giovanni Bellini e di altri.

I documenti relativi allo studio della *prospettiva* non possono far parte di questo articolo; essi dipendono da certe dimostrazioni per via di figure, onde fa d'uopo ricorrere alle opere che trattano di questo metodo.

Prospettiva finta. Si dà questa denominazione alle pitture sul muro che rappresentano decorazioni di architettura, di monumenti, di punti di vista e di paesaggi, che vengono talvolta eseguiti sopra frontoni di muri o di recinti per coprirne la deformità e produrre delle lontananze.

Questa, come ben vedesi, entra nella sfera della così detta *architettura finta*. Noi abbiamo allegati, sotto questa denominazione, alla quale rimandiamo il lettore, innumerevoli esempj di quanto la pittura può in questo genere operare di ragguardevole sotto ogni rapporto. A Bologna soprattutto il gusto della pittura, incoraggiato durante un certo periodo di tempo, e messo in pratica da uomini abilissimi, ha prodotto

modelli di una rara perfezione, tanto per la eccelenza della composizione, quanto pel prestigio della esecuzione e della illusione. Si può consultare su questo proposito l'Algarotti, che intorno ad opere di siffatto genere ha raccolto molte e curiose nozioni.

PROSPETTO — (Devanture) — È in generale la faccia anteriore di un oggetto qualunque. Dicesi il *prospetto* d'una casa, d'un'alcova, d'una bottega ecc.

PROSTILO — (Prostyle) — Si diede questo nome, nella disposizione esterna dei tempj presso gli antichi Greci e Romani a quegli edificj, che all'esterno non avevano colonne che nel frontispizio dell'ingresso. « Il Prostilo, dice Vitruvio, ha tutte le parti come quello *in antis:* solo ha dirimpetto a' pilastri delle cantonate due colonne; e i cornicioni sopra, anche come quello *in antis*, solo a destra ed a sinistra nelle voltate un pezzo di cornicione per parte ».

Abbiamo veduto alla parola *Antiprostilo*, che il tempio così denominato era quello che aveva un *prostilo* a ciascuna delle due facciate anteriore e posteriore.

Dal passo di Vitruvio si deduce, non meno che dal suo sistema di progressione dal tempio in *antis* sino all'*hypaethros*, che il tempio *prostilo* occupava il secondo posto. Differiva dal primo in due punti: primieramente, perchè aveva nella sua facciata delle colonne agli angoli invece di pilastri quadrati; in secondo luogo, perchè ammetteva due aperture, o, se così vuolsi, due intercolonnj laterali e in giro, laddove il primo aveva i fianchi del suo portico totalmente murati.

Quantunque la parola *prostilo* indichi, come si vede in Vitruvio, un portico composto di quattro colonne nella facciata anteriore di un tempio, è però certo che la parola intesa secondo una teoria sistematica, significava semplicemente che un tempio aveva delle colonne nel suo prospetto, o non aveva colonne che nel dinanzi d'una delle sue facciate. Non si deve dunque conchiudere dal testo di Vitruvio, che non abbia potuto servirsi di questo vocabolo rispetto ad ogni tempio, tranne quello, il cui portico si componeva di quattro sole colonne.

Nulla certamente avrebbe impedito, nel linguaggio comune, di chiamar *tempio prostilo* quello che avesse presentato, in una sola delle sue facciate, una disposizione fatta sopra una sola linea di più di quattro colonne. Vitruvio stesso ce ne somministra la prova (lib. VII, praefat.) in un luogo dove parla dell'aggiunta fatta al tempio di Eleusi dall'architetto Filone. Ittino, egli dice, aveva fatto molto grande la cella del tempio di Cerere e Proserpina in Eleusi. Essa era d'ordine dorico, ma senza colonne esterne proprie a dare una maggiore estensione per comodo de'sagrificj. Ma in seguito, sotto Demetrio Falereo, l'architetto Filone avendo messo delle colonne in fronte all'edificio, lo rese *prostilo. Ante templum in fronte columnis constitutis prostylon fecit.*

Il tempio di Eleusi essendo stato riguardo all'interno il più vasto edificio in questo genere dell'antichità, non si potrebbe ammettere che l'aggiunta di Filone consistesse in un *peristilio* di quattro colonne, genere di disposizione di cui non trovasi alcun esempio in tutta l'antichità.

Se vogliamo prestar fede al progetto tentato di ridonare l'insieme di questo edificio, che trovasi nelle *Unedited antiquities of Attica*, esso avrebbe formato un vasto quadrato di 180 piedi quasi per ogni verso, ed il suo *prostilo* non avrebbe avuto meno di 12 colonne sopra una sola linea (V. Tempio).

PROSTIRIDE — (Prostyride) — Nome che il Vignola ha dato alla chiave di un'arcata fatta da un viluppo di foglie d'acqua, fra due regoli e due filetti, e coronata da una cimasa dorica. Questo architetto, nel suo Trattato, l'ha adattata all'arcata del suo ordine jonico. La forma è quasi simile a quella dei modiglioni.

PROTHYRUM, dal greco προθυρον. Secondo Vitruvio erano così denominati i vestiboli posti dinanzi alle porte delle case de' Greci. In Roma davasi pure il nome di *protyra*, a ciò che i Greci esprimevano colla parola *diatyra*. Quest'ultima voce in greco e la prima in latino (dice il Galiani) significano *Cancello* o balaustrata situata dinanzi ad una porta. Potrebbe anche darsi che non fosse altro che una doppia porta, a un di presso come la così detta *porte battante* in Francia.

* PROTOTIPO — Primo modello originale, al quale l'artista dee conformarsi. — MIL.

PSEUDODIPTERO — (Pseudodiptère) — Vale a dire *falso diptero*.

Abbiamo veduto alla parola *diptero* che il tempio così denominato aveva, a ciascun fianco e in tutta la lunghezza, due fila di colonne isolate, formanti una doppia galleria tutta all'intorno.

Il falso *diptero* era quello nella cui disposizione conservavasi lo spazio necessario per le due fila di colonne, sopprimendone talvolta una. La condizione del *pseudodiptero*, come quella del *diptero*, era di avere nella fronte anteriore e posteriore una fila di otto colonne. I fianchi ne comprendevano quindici, contando quelle degli angoli.

Non si potrebbe descrivere questa disposizione in un modo più preciso di Vitruvio: « Le pareti della *cella*, dice egli, corrispondono alle quattro colonne di mezzo della fronte e di dietro. Così all'interno delle pareti, cogli estremi ordini delle colonne vi rimarrà lo spazio di due intercolonnj e di tutta la grossezza d'una colonna. Di questo non havvi alcun esempio in Roma, ma in Magnesia vi è il tempio di Diana di Ermogene Alabando, e quello d'Apollo fatto da Mneste ».

Secondo lo stesso Vitruvio, Ermogene fu l'inventore della disposizione del *pseudodiptero*. L'effetto di questa innovazione (egli soggiunge) fu di sopprimere tanto dai fianchi che dai frontispizj del tempio

trentotto colonne formanti la seconda fila interna; lo che portò una grande economia di spesa, e lasciò poi intorno alla *cella* un passaggio molto più largo: nulla però togliendo alla bellezza dell'aspetto, perchè al di fuori non si accorgeva della mancanza delle colonne soppresse.

PSEUDOISODOMO — (Pseudoisodomos) — Questo vocabolo composto in greco da *pseudo* (falso) e *isodome* (eguale o regolare) è contrapposto da Vitruvio alla costruzione in pietra del genere di quella da lui detta *isodoma*, la quale, com'egli spiega, componevasi di corsie regolarmente disposte e le cui pietre erano tutte di un'eguale grossezza.

La costruzione *pseudoisodoma*, per lo contrario, era composta di corsie alternatamente ineguali in altezza, perchè le pietre di cui erano formate queste corsie avevano una diversa grossezza. Vitruvio assicura che l'uno e l'altro genere d'apparecchio dava una costruzione egualmente solida.

PSEUDOPERIPTERO — (Pseudopériptère) — Abbiamo veduto all'articolo *periptero* qual era la denominazione data a un tempio che avesse un *pteron* o una fila di colonne tutto all'intorno della *cella*. Il falso *periptero* era quello che invece di avere ai fianchi una fila di colonne isolate, presentava queste colonne internate ne'muri laterali della *cella*. Si ricorreva, dice Vitruvio, alla disposizione del *pseudoperiptero* per dare maggior larghezza all'interno della *cella*, la quale ingrandivasi così a scapito del passeggio che dava al *periptero* lo spazio esistente fra i muri laterali e le colonne.

Il gran tempio di Giove Olimpico in Agrigento era un *pseudoperiptero*; e tale è pure il tempio di Nîmes.

* PTERA — Architetto greco che costruì il secondo tempio di Apollo a Delfo, e siccome *ptera* in greco significa ala, si sparse la fama che questo tempio fosse costruito dalle api. Diede opera all'edificazione di una città nell'isola di Creta, e dal suo nome la chiamò *Aptera*. — DE BON.

PTEROMA — (Ptéroma) — Vocabolo greco, formato da *pteron*, ala. Vitruvio chiama così (lib. III, c. 2.) le file di colonne che girano intorno ai muri del tempio *periptero*.

La disposizione del *pteroma* (egli dice) e l'ordine delle colonne intorno al tempio sono stati inventati per dare all'aspetto dell'edificio maggior maestà, mediante gl'intercolonnj accresciuti, e poi per offrire nella galleria del *pteroma* un ricovero alla moltitudine. *Pteromatos enim ratio et columnarum circa aedem dispositio ideo est inventa*, ecc.

PTERON — Voce greca, che significa ala, adoperata anche dai latini, come abbiamo da Plinio, per indicare le fila di colonne, che pajono formare le ali d'un corpo di fabbricato. Così tutte le voci *periptero*, *monoptero*, *diptero* ecc., esprimono colla loro composizione l'idea tolta dalle ale degli uccelli, per indicare le file di colonne che si trovavano disposte ai fianchi de' tempj.

Plinio ha usata la stessa parola nella descrizione del colonnato quadrangolare che circondava il corpo principale del sepolcro di Mausolo. Al di sopra, egli dice, di questo *pteron* fu innalzata una massa piramidale formata da 24 gradini, la cui altezza agguagliava quella del corpo principale. *Namque supra pteron pyramis altitudine inferiorem aequavit*.

PUGET (Pietro) nato in Marsiglia nel 1622, morto nel 1694.

Questo artista, rinomato particolarmente in Francia, fu, com'eravi ancora l'uso a que' tempi, pittore, scultore ed architetto.

A quell'epoca non esistevano stabilimenti d'istruzione per le arti del disegno. Quando il giovanetto che mostrava attitudine alla imitazione, s'abbatteva in persone abbastanza esercitate per interpretare la disposizione della natura, egli veniva collocato presso un maestro, di cui seguiva le lezioni e gli esempj, a meno che il suo genio non lo portasse a francarsi da ogni direzione.

Pietro Puget aveva dato per tempo a conoscere che la natura voleva farlo un artista. Alla età di 14 anni fu allogato presso un intagliatore in legno, il quale fabbricava delle galee. L'uso di ornare i vascelli di figure e di emblemi diversi aveva incominciato ad iniziare il giovane *Puget* alle arti del disegno. Ma ben tosto non avendo più nulla da imparare dal suo maestro, ed il limitato lavoro di intagliatore di marina non soddisfacendo il suo amor proprio, partì per l'Italia, e si trattenne per qualche tempo in Firenze. Ivi, accolto da uno scultore, fu da lui raccomandato al celebre pittore Pietro da Cortona in Roma; e non tardò punto a cangiare il lavoro dello scalpello in quello del pennello.

Pietro da Cortona aveva scoperto nel *Puget* disposizioni non comuni, ed un gusto di disegnare che aveva molta somiglianza colla di lui maniera. Lo impiegò in molte sue imprese, e segnatamente (dicesi) nella esecuzione di alcune parti del suo famoso soffitto del palazzo Barberini. Vi si notano infatti due figure di tritoni che si credono di mano del *Puget*.

Così il caso sembra aver concorso a distoglierlo dall'esercizio di un'arte, sulla quale doveva poi fondarsi la sua maggiore celebrità. Devesi però osservare, che il gusto della scuola di Pietro da Cortona potè influire su quella maniera ardita, facile e scorretta che introdusse nella scultura. Sotto questo rapporto, non potrebbe dirsi se dobbiamo o no rimproverare l'effetto di questa influenza, imperocchè chi oserebbe dire che le bellezze delle sculture del *Puget* non dipendano da' suoi difetti?

Pietro da Cortona cercava di affezionarselo più che potea; ma l'amore della patria prevalse. *Puget* era di ritorno a Marsiglia nel 1643: passò ancora alcuni anni della sua vita, o, per meglio dire, la consumò in lavori per la marina di Tolone. Un nuovo incontro lo condusse per la seconda volta in Italia: un religioso dell'ordine dei Feuillars, incaricato da Anna

d'Austria di recarsi a Roma per farvi eseguire una raccolta di disegni de' monumenti antichi più rinomati, lo prese con sè per ajuto in quel lavoro.

L'attenta osservazione degli edificj dell'antichità sviluppò nel *Puget* un gusto e una disposizione, che egli stesso ignorava. Il suo trasporto per l'architettura divenne sì vivo, ch'egli ne volle fare l'arte sua prediletta.

Ecco dunque *Puget* divenuto scultore, pittore ed architetto, senza avere avuto realmente un maestro in ciascuna di queste tre arti. Con questa triplice abilità fece ritorno a Marsiglia nel 1653.

Dovendo noi far conoscere il *Puget* solamente qual architetto, non faremo qui alcuna menzione delle opere di pittura e scultura che da quell'epoca in poi hanno occupata la maggior parte del suo tempo.

La sua prima opera di architettura però fu quella che gli porse occasione di mostrarsi come scultore in un pubblico monumento; vogliamo dire la porta ed il balcone del palazzo Comunale di Tolone di cui fu l' architetto e lo scultore. Il balcone che serve di coronamento alla porta è sostenuto da due termini in forma di atlanti, ne' quali l'artista si piacque di esprimere, per la contrazione della musculatura, lo sforzo d'un corpo che resiste con pena al carico che gli venne sovrapposto.

Giunto appena a Marsiglia, *Puget* fece, pel palazzo Comunale della città, che si voleva ricostruire, un progetto di facciata più bello senza dubbio di quello che venne poi eseguito. Non vi ha di lui nell'edificio attuale che lo scudo collo stemma di Francia, posto al di sopra della porta.

Nel tempo che si costruiva in Marsiglia il palazzo del Municipio, stavasi pure edificando il nuovo stabilimento delle contrade dette d'Aix, del Corso, e di Roma, sopra terreni che erano fuori della città. *Puget* fu consultato in proposito: egli tracciò i progetti di facciata per le case di mezzo, e per quelle degli angoli di ciascuna delle facciate del Corso. Alcuni di questi progetti furono mandati ad esecuzione. Dalla parte sinistra del Corso, andando dal nord al mezzodì, a partire dalla contrada detta dell'*Albero*, le case che portano i numeri 1, 3, 5, 7, 9 furono, per quanto si crede, da lui architettate: le loro facciate presentano una decorazione grandiosa. Le cinque case particolarmente che vengono dopo la contrada di Noailles, dal N. 1 al 9, formano una continuità di disposizione architettonica, che sembra costituire un solo edificio. L'altezza di queste facciate si compone, alle estremità laterali, di due ordini di pilastri jonici e corintii, l'uno sovrapposto all'altro. Nel mezzo un balcone sporgente, sostenuto da tritoni o da sirene, corona la porta principale, ed una bella cornice serve di finimento a tutta l'estensione di questa massa.

Nell'angolo della contrada di Roma si accenna una casa che *Puget* aveva fabbricata per sè: la facciata è ornata di due pilastri compositi, sormontati da un frontone che forma il fastigio dell'edificio.

Un'opera più importante di architettura occupava nello stesso tempo l'ingegno del *Puget*, cioè la Pescheria, che porta ora il suo nome. L'edificio componesi di venti colonne isolate d'ordine jonico, disposte sopra un quadrilungo, in numero di cinque a due lati, e di sette a ciascuno degli altri due lati, computando due volte quelle degli angoli. Le colonne sono elevate su piedestalli fra cui regnano tre ordini di scalini: esse sostengono delle arcate; superiormente lo sporto del tetto fa le veci della cornice.

Sopra terreni, che in quel tempo erano fuori della città di Marsiglia, e formano al presente una contrada della città, *Puget* si fabbricò un casino di campagna, di cui sussiste ancora un padiglione, che viene mostrato come una specie d'avanzo d'antichità in mezzo alle costruzioni moderne. In questa abitazione passò gli ultimi anni d'una vita agitatissima: quivi obbliando tutte le traversie che accompagnano bene spesso l'ingegno e la fama, si occupò in lavori ch'erano per lui di sollievo.

Dal 1689 al 1694 ebbe a costruire la chiesa dell'ospizio della Carità. Una rotonda ovale, circondata da dodici colonne d'ordine corintio, che sostengono un tamburo, ed una cupola egualmente ovale, un vestibolo o tre cappelle disposte in questa circonferenza, sono le parti principali di questo edificio. L'esterno, isolato da tutte le parti, è ornato nella sua periferia da pilastri corintj. Il tamburo e la cupola che li sormontano presentano una mole esterna perfettamente in armonia coll'interno. *Puget* non ebbe la consolazione di veder terminato questo monumento. Suo figlio, dopo di lui, ne diresse la esecuzione, ma non giunse a condurlo a termine. Il portico esterno, che doveva essere composto di quattro colonne, non venne compiuto.

PULVINARE — (Retombée) — Così chiamasi nella curva di una vôlta o di un'arcata, quella parte da cui essa prende origine, e che supponendo che questa vôlta o arcata sia distrutta o non terminata, può sussistere senza centinatura. Dicesi anche *Piumacciolo*, *Sdrucciolo*.

PULVINO — (Tablette de jambe étrière) — Denominazione che si dà all'ultima pietra che corona un piedritto, e che porta qualche modanatura sporgente, sotto uno o due listelli. Chiamasi anche *cuscinetto*, quando riceve un pulvinare di arcata.

PULVINUS — Nome che Vitruvio dà a quella parte del capitello jonico che noi chiamiamo *balaustro* in causa della sua rassomiglianza colla forma del balaustro. I latini lo denominarono *pulvinus* perchè somiglia ad un *guanciale*.

PUNTA — (Pointe) — Dicesi in generale della estremità acuta di un corpo qualunque; e l'angolo, o la cantonata di un fabbricato, d'un'isola, d'un molo, ecc. È la sommità dell'angolo d'un frontone; l'estremità superiore d'un comignolo, d'un campanile, d'una piramide, d'un obelisco, ecc.

Punta è uno strumento di ferro acuto, che si adopera in molte opere di pietra, di marmo, ecc.

Punta di compasso — È la parte inferiore delle gambe di un compasso, e ve ne sono di più sorta: la punta semplice è per lo più di acciajo; *la punta per la matita* è quella che deve contenere alla sua estremità il capo della matita; *la punta per l'inchiostro* è fatta a guisa di penna; *la punta curva* è quella che forma porzione di cerchio, nei compassi degli apparecchiatori e degli operaj, per avere lo spessore e misurare i diametri.

Punta di diamante — Dicesi delle pietre, che nelle loro superficie a bugnato, sono tagliate a faccette a guisa di diamanti.

PUNTALE — (Pointal) — Pezzo di legno che posato diritto, serve di puntello per sostenere una trave o qualche altra parte di una fabbrica.

Più particolarmente è un pezzo pure di legno posto verticalmente su verricello per rialzare qualche cavalletto di carpenteria od una travata di palco.

PUNTAZZA — (Lardoire-Sabot) — Nell'architettura idraulica, armatura di ferro di cui si fa uso per guarnire la testa di un palo prima di piantarlo in terra, affinchè penetri più facilmente nel terreno, massime se questo sia duro. Essa è di forma conica avente intorno alla sua base tre o quattro bande di ferro di circa due piedi di larghezza.

PUNTE — (Pointes) — Chiodi lunghi e sottili con una piccola testa rotonda, i quali servono per attaccare i paletti, i catenacci ecc., e con cui si fermano i gangheri.

PUNTEGGIARE — (Ponctuer) — Marcare o esprimere con punti, ne' disegni d'architettura, certe parti sporgenti, come quelle delle cornici, e molte altre che si vogliono semplicemente indicare e far conoscere senza darne il dettaglio.

PUNTELLARE — (Etayer-Etrésilloner) — Sostenere con pezzi di legname un edificio, od una parte di edificio che minaccia di cadere.

Questa operazione esige maggiori cognizioni di quello che non si crede. Quando essa non è fatta a proposito od in una maniera conveniente, essa contribuisce più alla ruina di un edificio che al suo sostegno. Spesso puntellando una parte si smuove l'altra, o si getta inutilmente il peso da un punto ad un altro più debole. Quanto è maggiore il pericolo di un edificio, tanto più devono aumentarsi le precauzioni. Conviene evitare soprattutto di sforzar troppo i puntelli. L'arte sta nel combinarli in modo ch'essi sostengano le parti che sono in cattivo stato, senza alterare la solidità delle altre.

* PUNTELLO — Armatura fatta di travi o di altro legname, che si pone a muraglia sfasciata, o che abbia patito, per ovviare a' pericoli imminenti d'improvvisa rovina degli edifizj. — *BALD.*

PUNTERUOLO — (Calquoir) — È una punta smussa o un poco rotondata, in guisa che non possa nè forare nè tagliare, la quale si adopera per fare il calco ne' disegni: ve ne sono di acciajo, di avorio, di bosso, e di rame.

PUNTO — (Point) — Chiamasi *punto*, come viene matematicamente definito, ciò che non ha nè lunghezza, nè larghezza, nè grossezza.

Siccome la scienza matematica non può avere qui luogo se non in quanto si collega coll'architettura, così non parleremo del *punto* che pei rapporti ch'esso ha con quest'arte.

Ne' disegni dell'architettura, il *punto* è o un piccolo foro che si fa colla punta del compasso sulla carta, o l'impressione che vi lascia la punta d'una matita o di una penna.

Si fa uso dei *punti* nelle piante per segnare gli allineamenti, gli oggetti che non sono allo stesso livello, come cornici d'appartamento ecc.

Chiamansi *punti lunghi o correnti* le lineette in forma di tagli, le quali sulle piante servono a marcare i solchi delle terre lavorate e gli strati di erbaggi.

Punto d'aspetto — (Point d'aspect) — È il luogo migliore donde si può osservare un edificio, una città, un sito qualunque. Tutti questi oggetti si presentano altramente all'occhio quando vengono osservati da un lato o da un altro, dal basso all'alto, in relazione ad uno o ad altro oggetto, da presso o da lontano.

Un edificio non potrebbe, nel suo insieme e nei suoi dettagli, corrispondere ad un sol *punto d'aspetto*, che gli sia egualmente favorevole. Sta in questo l'errore di quelli che si lagnano sovente di certi dettagli, che non possono produrre il loro effetto dal *punto* di distanza, in cui bisogna situarsi per godere l'effetto del tuttinsieme.

Per esempio, vi si darà per regola generale di prendere il *punto d'aspetto* d'un monumento, o di collocarvi a una distanza che sia eguale all'altezza di siffatto monumento.

Quindi, se vuolsi giudicare dell'insieme della Chiesa degli Invalidi, siccome la sua altezza è di 55 tese, converrà da prima collocarsi a un *punto* di distanza eguale. Passando poi alla disposizione della sua facciata e della porta ci fermeremo ad una distanza da quella parte dell'edificio, che sarà eguale alla sua altezza, la quale è di circa 15 tese. In fine, volendo esaminare i profili e il pregio delle sculture non sarà necessario che di allontanarsi tanto quanto è la misura dell'alzato dell'ordine dorico, la quale è di sette tese e mezzo. Approssimandosi di più, non si vedrebbe lo sviluppo naturale degli oggetti, che si mostrerebbero in iscorcio.

Il *punto d'aspetto*, di cui parliamo qui, non ha nulla di comune con quello, che nella prospettiva degli oggetti dipinti di un quadro, chiamasi *punto di vista*, il quale vi deve essere determinato secondo i principj e i processi che sono estranei all'architettura. Chiamasi qui *punto di aspetto* quello che si contrappone al *punto* vago, incerto, da cui, osservando un fabbricato ad una distanza indeterminata, non può formarsi che una idea relativa della gran-

dezza della sua massa, in confronto degli altri edificj che gli sono attigui.

Punto di vista — (Point de vue) — Non è altro, per rispetto all'architettura, che un *punto* fisso, nella linea orizzontale di una fabbrica, in cui va a terminare il raggio principale della visuale, ed a cui tutti gli altri, che sono paralelli, vanno a metter capo.

La voce *punto* si appropria anche a molte nozioni più o meno dipendenti dell'architettura. Chiamasi, per esempio, *punti sparsi*, tre *punti* che non essendo dati sopra una medesima linea, possono essere compresi in una porzione di cerchio il cui centro si trova mediante una operazione geometrica; lo che serve per le traccie allungate.

Diconsi ancora *punti sparsi*, dei centri di cerchio pei quali si tracciano delle proporzioni d'arco di cerchio, i quali, essendo incrociati formano rombi curvilinee, che si distinguono, negli scomparti de' pavimenti, dai colori dei marmi, e dalla varietà degli ornati. Il pavimento che è sotto la cupola e nella cappella della Val-de-Grâce in Parigi è fatto in questa guisa.

Il vocabolo *punto* entra pure in molte locuzioni, come quando si dice *punto di centro*, che porta con sè la sua definizione; *punto d'appoggio*, *punto d'equilibrio* che significano il sito preciso, dove un corpo trova di essere sostenuto, o di contenersi senza cadere, fuori del quale esso cadrebbe.

PUNTONE — (Poinçon) — È uno strumento di ferro quadrato, di 24 a 30 pollici di lunghezza, che va a terminare in punta quadrata ad una estremità che è acciajata, e di cui servonsi i tagliapietre, od i muratori per fare dei buchi.

* Puntone. Lo stesso che puntello. Si prende anche per *Cavalletto*. — BALD.

* PUNTONI — Quelle travi d'un cavalletto che dai lati vanno ad unirsi nel mezzo formando angolo ottuso. — ALB.

* PURGATORE — Dicesi dagli architetti un luogo murato, nel quale fanno colare le acque piovane per tramandarle pure nelle cisterne, e libere dalle lordure che le medesime portano dai tetti. — MIL.

PURO-PUREZZA — (Pur, Pureté) — La qualità, che viene in architettura designata coi vocaboli *puro* e *purezza*, è comune a tutte le arti, a tutte le opere dello spirito e del disegno.

Volendo definire questa qualità nell'architettura, siamo naturalmente indotti a svilupparne la nozione in due maniere.

L'una, positiva o tecnica, consiste nella analisi dei mezzi che trovansi più o meno a disposizione dell'artista, e di cui può attignere la regola ne' modelli dell'antichità, e le ragioni nelle analogie colle opere delle altre arti.

La seconda maniera risulta dalla idea del suo contrario, idea di cui non possiam renderci conto che per la influenza delle cause generali, i cui effetti si vanno sviluppando nel corso dei secoli in tutte le produzioni della imitazione.

A voler far comprendere in sè stessa, per via di ragionamento, l'idea morale associata alla parola *purezza* nelle opere di architettura, ci sembra sulle prime poterla spiegare con maggior precisione, considerando ciò che la produce e la fa riconoscere, per esempio, nelle opere dello spirito o nell'arte dello scrivere, che prende il nome di stile.

Così a noi pare, che il dono di ben esprimere le proprie idee col discorso, di sviluppar con giustezza tutti i rapporti d'un oggetto, di esporne le parti nell'ordine più naturale, di presentarle con le forme e le espressioni più proprie, sia precisamente ciò che costituisce la *purezza* della composizione. Ora questa *purezza*, congiunta a quella del linguaggio che ne diviene la espressione, ci sforza di riconoscervi il principio stesso del piacere che ne proviamo; piacere che risulta in gran parte dalla facilità che troviamo di abbracciare in un'opera e l'insieme e le sue parti.

La qualità che dicesi *purezza* nell'arte del comporre, di disegnare e di dipingere, presenta, per quanto a noi sembra, dalla parte del pittore, gli stessi mezzi e somiglianti effetti. Chi non sa che, secondo il genio, il gusto e lo stile di ciascun pittore, l'opera acquista una chiarezza di composizione, una giustezza di forma, una varietà di colorito, che fanno che lo spirito e gli occhi sieno come costretti di ben concepire il soggetto, d'afferrarne i rapporti e di apprezzarne i dettagli?

Ma l'idea generale di *purezza* è del pari sensibile nelle opere dell'architettura, e l'effetto di questa qualità è non meno necessario alle impressioni che noi dobbiamo ricevere da quest'arte.

Si può in essa riconoscere sotto tre rapporti distinti, quello del concetto nella disposizione della pianta, quello della disposizione nell'insieme dell'alzato, e quello in fine della esecuzione nella scelta e produzione delle parti e de' dettagli.

La *purezza di concetto* o di ordinamento di una pianta consiste in una combinazione ingegnosa, quantunque paja essere affatto semplice, delle diverse parti di un locale, grandi o piccole, necessarie, comode o deliziose, ma che adattate ai bisogni ed alle esigenze di una destinazione imperiosa, sembrano però essere il risultato libero di un'arte indipendente. Si ravviserà questa qualità alla facilità di concepire la pianta, a quella intelligenza che sa stabilire ciascuna parte in guisa che qual sia l'uso a cui è destinata, trova convenientemente il posto che le è proprio, senza che apparisca che un tale ordinamento abbia costato la minima fatica, sì che ognuno possa persuadersi ch'egli avrebbe fatto altrettanto con tale prestezza.

In questa guisa (per ritornare al paragone già cominciato) gli ottimi scrittori danno all'andamento delle loro idee ed al loro legame quel non so che di semplice e chiaro, che ognuno è tentato di credere che non si poteva procedere in altra maniera. Tuttavia questa lucidità di composizione, questa *purezza*

di stile sono rarissime nell'arte dello scrivere. È molto più rara si è nell'architettura quella semplicità di condotta in una pianta, e quella *purezza* di mezzi impiegati, che sono qualità indispensabili, quanto mai possa dirsi, al buon effetto ed al vero carattere dell'alzato, e che da esse dipendono più di quello che non si crede.

Sotto il rapporto della *disposizione* nell'insieme esterno di un edificio, la *purezza* del gusto, per parte dell'architetto, si fa più facilmente sentire e comprendere. Un alzato d'un genere *puro* consisterà nella saggia e regolare distribuzione de' diversi ordini, nella giudiziosa applicazione di ciascuno di essi al carattere dell'insieme, in un giusto accordo fra i pieni ed i vuoti, fra le parti liscie e le parti ornate, ed in una ben graduata successione delle ricchezze della decorazione secondo le esigenze d'ogni locale. La *purezza* di gusto si fa soprattutto ammirare nelle elevazioni per mezzo dell'arte di profilare. Si tratta di quella giudiziosa distribuzione dei membri che compongono la così detta *modanatura*, parte che in certo modo è rispetto all'architettura quello che è la prosodia rispetto alla versificazione.

Abbiamo detto esservi altresì per l'architettura una *purezza* che riguarda l'esecuzione. Essa consiste, dopo la scelta fatta de' dettagli e degli ornati, nel modo di procedere alla loro esecuzione, e di renderne l'effetto chiaro, armonioso e bene adattato allo stile dell'edificio. La *purezza* di esecuzione, di cui si tratta qui, benchè debba risultare in parte da un lavoro più o meno meccanico e indipendente dall'architetto, ne è però una conseguenza del suo gusto e della sua direzione. L'esecuzione deve aver luogo dapprima sui disegni, e secondo i modelli ch'egli deve presentare. Devesi pertanto esigere da lui e dagli strumenti subalterni ch'egli impiega, quella nettezza di lavoro, quella precisione di finitezza, che deve dare a ciascun dettaglio il suo proprio valore. Cionnonpertanto potrà qualche volta bastare una materia ingrata, una pietra o troppo molle o troppo refrattaria, per privare gli spigoli de' profili d'una certa fermezza, per togliere ai contorni degli ornati la loro finezza e la giustezza del loro garbo. Una quantità di cause tendono o a sfigurare nella esecuzione la forma, ed il carattere degli ornati, o a privarli del loro effetto locale, per la distanza dal punto di vista, o a lasciar loro un'apparenza di sbozzo che distrugge quel sentimento di *purezza* risultato per così dire meccanico d'una diligenza puramente materiale. Non si può in fatti porre in dubbio che generalmente l'effetto del pulimento de' materiali, sieno pietre o semplici intonachi, non contribuisca ad accrescere, anche al giudizio dell'istinto, il cui suffragio non è a disprezzarsi, l'impressione della *purezza* di esecuzione.

Noi abbiamo indicato, al principio di questo articolo, un'altra maniera di definire e di far apprezzare il valore della qualità che si chiama *purezza*, mediante cioè le nozioni del suo contrario, e che può dirsi negativa, non potendo applicarvi il privativo della parola *impurità*, la quale, come è noto, porta un'idea affatto particolare.

In ogni tempo vi ebbe, in opposizione colla idea che abbiamo definita in architettura, un difetto comune a tutte le arti, ma che si può più facilmente distinguere nell'arte di edificare. Più dappresso alla sua origine, nella Grecia, sottomessa a tradizioni più costanti, espressione più semplice delle leggi e delle convenienze, che avevano saputo riunirvi sotto un legame comune la ragione dell'utile, ed il gusto del dilettevole, quest'arte vi conservò lungo tempo la fedeltà de' tipi, la regolarità delle proporzioni, la sobrietà degli ornati, che costituiscono i veri caratteri della purezza architettonica.

Questo vocabolo, nel senso che una siffatta teoria gli appropria, significa nel morale a un di presso quello che esprime nel fisico, per esempio, quando si parla di un'acqua presa alla sua sorgente od anche vicino ad essa. Perciò quanto più l'arte si allontana dalla sua origine, tanto più tende a guastarsi per la mescolanza d'ogni sorta di esigenze o di bisogni novelli, che conducono alla dimenticanza de' principj, vale a dire delle ragioni primitive che hanno dato l'essere e la forma alle invenzioni d'ogni genere.

Le società, come gli individui, provano a lungo andare una specie di noja di tutto quello che sente d'antichità; da ciò proviene quella smania d'innovazione che è una infermità dello spirito. Si pone in dimenticanza che quanto esiste è il prodotto di una creazione lenta e successiva, e si crede potervi sostituire una creazione repentina. Ma il privilegio della durata non è dato a tutto quello che non è opera di una lunga elaborazione del tempo. Una novità cede ben presto il posto ad un'altra novità, ed il gusto delle arti, come le loro opere, non presenta che una rapida successione di mode che si distruggono a vicenda.

Tuttavia questa pretesa fecondità di innovazioni non ha luogo che per la facilità di mescolare incessantemente, in un modo sempre nuovo, degli elementi incoerenti, i quali, riuniti un istante per dilettare gli occhi colla loro diversità, aspettano continuamente altre nuove mescolanze.

Tale è stato, tranne qualche eccezione, il destino dell'architettura greca, nel propagarsi attraverso tanti secoli, e presso tanti popoli. L'effetto però di questo miscuglio corrompitore della *purezza* dell'arte non è stato nè continuato, nè sempre progressivo, e nè meno senza qualche ritorno ai principj, ne' quali può trovar più o meno alcun che della sua primitiva virtù.

Seguire la storia di questa progressione e delle sue vicissitudini, formerebbe la materia di un'opera, di cui un articolo di dizionario non saprebbe nemmeno indicare il piano. Lo scopo del presente articolo è stato soltanto quello di far conoscere la sorgente

principale dei vizj che hanno fatto perdere all'architettura la sua purezza primitiva, e che questi vizj consistono nella confusione de' principali tipi, nella profusione degli ornati, nella ignoranza della loro proprietà, e nell' abuso della loro mescolanza.

Da che, come si vede, la voce *purezza* esprime, nel sistema di quell'architettura, l'osservanza del carattere primordiale delle sue forme, delle sue proporzioni, de' suoi ornati, chiamossi *puro* il gusto che tende a sbandire dalle piante, dagli alzati, e dall'ornato di un edificio tutto ciò che è capriccio, irregolarità, superfluità, tutto quello insomma che non è basato su qualche ragione.

Quindi una pianta sarà priva di *purezza* quando è formata di contorni inutilmente mistilinei, di linee spezzate o ondulate pel solo piacere della diversità, o della difficoltà.

Un alzato sarà senza *purezza* quando le masse non abbiano alcuna relazione fra loro, quando le parti, diversificate senza una apparente necessità, non sembrino sottomesse ad alcun sistema, ad alcuna legge fondata sul bisogno.

Una decorazione senza *purezza* sarà quella in cui i membri necessarj dell' architettura, i tipi costitutivi, gli ornati mescolati fra loro, combinati dal caso, trasportati arbitrariamente senza alcun riguardo alla loro origine od alla loro significanza, sembreranno il risultamento d'un giuoco di capriccio.

Per far bene comprendere con due esempj, posti, come due contrarj, alle due estremità di questa teoria, ciò che sia *purezza* in architettura, e qual ne sia il suo contrario, basterà richiamare alla mente un tempio dorico greco periptero, ed una chiesa del Borromini, o della sua scuola.

PUTEALE — (Putéal) — Questo vocabolo non si adopera che nel linguaggio dell' archeologia e delle arti del disegno. È lo stesso che la voce *puteal* o *putealis*, che sembra aver significato o la copertura d'un pozzo od un picciol muro di appoggio, per lo più rotondo, costrutto intorno all'orifizio dei pozzi.

I Romani chiamarono pertanto *puteal* o *putealis* questo muro o parapetto, ed una quantità di avanzi antichi provano che per lo più si costruivano questi *puteali* di marmo, ornandone la circonferenza con bassirilievi.

Per molto tempo certi frammenti di antichità furono presi per are. Di questo numero fu quello che serve di piedestallo circolare a un ampio vaso del museo Capitolino in Roma, intorno al quale sono scolpite, con uno stile arcaico, le figure delle dodici principali Divinità. Egli è però indubitato che nella sua parte interna si veggono i margini solcati dalle corde che servivano ad attingere l'acqua coi secchj a mano. Simili pozzi non dovevano essere molto profondi, e le cisterne de' cortili delle case di Pompei a noi pare che abbiano dato motivo all' uso dei *puteali*, di cui ora parliamo.

Anche al presente si vede in Corinto un pozzo simile impiegato al medesimo uso. Dodwell, che ce ne ha dato il disegno col dettaglio delle sue figure, ci fa sapere ch'egli è ora posto a rovescio, di maniera che le figure sono capovolte. Egli crede che questo *puteale* provenga da un tempio di Corinto. Eranvi di fatti pochi tempj che non avessero nel loro recinto qualche pozzo consacrato, le cui acque servivano alle abluzioni e lustrazioni. Ed è naturale che se ne adornasse l'orificio con un parapetto più ricco sì per la materia, che per le sculture. Di questi *puteali*, più o meno grandi, più o meno decorati, se ne veggono nelle collezioni d' antichità. Il P. Paciaudi ne ha illustrato parecchi nella sua opera intitolata *Puteus sacer*.

PYLONE — Dal greco πυλον, grande porta, vestibolo.

Trovasi questo vocabolo adoperato dagli storici dell'antichità che hanno descritto, i monumenti dell'Egitto, parlando di quelle grandi porte che si veggono dinanzi ai vestiboli le une di contro alle altre, le quali formano in gran parte l' insieme dei tempj Egizj.

I recenti viaggiatori che ci hanno fatto conoscere lo stato attuale delle ruine dell'Egitto hanno trasportato nella lingua francese il vocabolo *pylone* non sapendo qual altra potervi sostituire per indicare queste grandiose masse.

Quasi tutti i *pyloni* hanno più o meno la forma piramidale. Possono essere divisi in due classi: gli uni sono semplici, cioè l'apertura della porta è senza accompagnamento; negli altri la porta s'apre in due massicci in forma di torri quadrate, la cui massa comprende le scale che conducono alle piatteforme, stabilite sulla sommità di ciascuna delle due torri. (V. Architettura egiziana.)

Q

QUADRANTE — (Cadran) — Dicesi in architettura della decorazione esterna di un orologio, ricco di ornati architettonici o di sculture.

Questa specie di decorazione che non viene d'ordinario usata ne' fabbricati de' particolari, è indispensabile negli edificj sacri, come sono le chiese parrocchiali, i conventi, le comunità ecc.; ed anche nei monumenti pubblici, come i palazzi Comunali, le borse, i mercati ecc. Importa allora di dare ad essi gli attributi relativi al diverso carattere dell' edificio; e soprattutto gli ornati devono congiungersi ai membri dell'architettura che sembrino legati col rimanente dell'opera.

I *quadranti solari*, che sono situati sulla superficie perpendicolare de' muri ne' grandi cortili e nei giardini de' palazzi, o che poggiano su piedestalli, sono anche accompagnati da figure e da allegorie

relative al soggetto: com'è quello che si vede a Fontainebleau nel giardino dell'Aranciera.

Gli antichi non conobbero che i *quadranti solari*, e gl' idroscopi o orologi d' acqua.

Essi collocavano talvolta i loro quadranti su cippi o colonnette. Secondo Le Roi, il monumento detto in Atene la *Torre dei venti* era destinato anche ad un altro uso; serviva cioè di orologio alla città, perocchè vi erano otto *quadranti*, di cui si veggono ancora le linee su ciascuna facciata. Lo stilo di questi *quadranti* era formato colla riunione de' differenti raggi. Così tutti questi quadranti insieme indicavano le ore del giorno, sebbene ciascuno in particolare non servisse che a segnarne un piccol numero. Si veggono anche alcune linee che tagliano trasversalmente quelle che partivano dal piede dello stilo. Esse marcavano differenti altezze del sole nell'anno, e verisimilmente i solstizj e gli equinozj, secondo lo Stuart. Dietro questa particolarità, e come sembra provarli un passo di Varrone, l'uso principale di questo monumento, od uno almeno de' principali suoi usi, era quello di servire d'orologio nella città di Atene: lo che mostrerebbe in modo chiarissimo che i *quadranti* sono così antichi come questo edificio. (V. Orologio.)

QUADRATO — (Quarré) — Si dà questo nome ad una figura di quattro lati e di quattro angoli retti.

Ne' disegni di giardinaggio si chiama *quadrato* uno spazio di terra quadrangolare, destinato a qualche pianta di fiori od altro.

* QUADRATURA — Il ridurre in figura quadra, o in quadrato; o il trovare un quadrato che abbia l'area uguale a quella d' un' altra figura. Si dice anche una delle facciate di un corpo solido quadrangolare, o uno de' lati d' una figura piana di quattro lati. — BALD.

QUADRIGA — (Quadrige) — Vocabolo latino, il quale significa *carro a quattro ruote*.

Facciamo qui menzione dell' oggetto espresso da questa parola, perchè è stato spessissimo ed è ancora qualche volta un ornato in architettura, e serve di finimento a molti monumenti.

Fra le opere dell' arte antica è raro il non trovarvi una rappresentazione di carri a due cavalli (*bigae*), o a quattro cavalli (*quadrigae*). Gli esercizj dello stadio o del circo, e le vittorie alla corsa de' carri, avevano in modo particolare favorita la imitazione di questi oggetti, a giudicarne dai rovesci delle monete, e dalle sculture de' bassirilievi nella Grecia. Presso i Romani fu particolarmente negli esercizj guerreschi e nelle cerimonie di qualche trionfo che le quadrighe ebbero a figurare sulle medaglie e sulla sommità degli archi trionfali. V' è molta probabilità che gli attici di tutti questi archi fossero sormontati da gruppi formati dall' immagine del trionfatore o dalla Vittoria, in un carro tirato da quattro cavalli di bronzo.

Le *quadrighe*, per quanto appare, erano eseguite in metallo. Tale era quella di cui i Veneziani trasportarono da Costantinopoli i quattro cavalli che adornano presentemente la facciata della Chiesa di San Marco in Venezia. Però il bel carro di marmo che si vede nel museo del Vaticano, e che tanto per la materia quanto per la grandezza è probabile che abbia servito di ornamento, fa supporre che, sugli archi trionfali, sieno stati attaccati cavalli di bronzo a carri di tutt' altra materia.

La *quadriga*, come segno di vittoria, o atletica o guerresca, non fu circoscritta alla decorazione de' monumenti commemorativi di queste due sorta di trionfi. Anche nelle tombe s' impiegarono le *quadrighe* per ornamento. Il sepolcro del Re Mausolo, come ce lo indica Plinio, terminava a piramide, sulla quale sorgeva una *quadriga* di marmo.

Presso i moderni la parola *trionfo* non esprime più che la idea astratta o allegorica di vittoria o di successi militari, e l' arco di *trionfo*, richiamando i monumenti dei Romani a questo proposito, non è più che una metafora in architettura. L' uso delle *quadrighe* non ha più nulla di applicabile ai personaggi in onore de' quali s' innalzano tali monumenti. Tuttavia vediamo in Parigi nella piazza del Carrousel, un arco di trionfo coronato da una bella *quadriga*, cioè quattro cavalli di bronzo con un carro dello stesso metallo che sostiene una Vittoria in piedi.

QUADRO, QUADRELLO — (Carreau) — Si dà questa denominazione a pezzi di marmo, di pietra, o di terra cotta, che hanno comunemente poca grossezza, e dei quali si fa uso per formare il pavimento dell'interno degli edificj, e qualche volta anche dell'esterno, come nella corte di marmo a Versailles ed in altre località. Si è dato loro questo nome, perchè la loro forma più comune è il *quadrato*.

Attualmente si comprende sotto questo nome tutte le figure regolari in cui tutti i lati sieno eguali, come il triangolo equilatero, il quadrato, il pentagono, l'esagono, l'ottagono ecc. Combinando queste differenti figure, si può formare ogni sorta di gradevoli scompartimenti.

Il P. Sebastiano Truchet ha trovato sessantaquattro maniere diverse di combinare questi *quadri* dipartiti vale a dire di due colori: la maggior parte di queste combinazioni sono poco interessanti.

La dimensione dei *quadri* dev' essere relativa alla grandezza dei locali: così quelli di 4 pollici convengono alle stanze di 10 a 12 piedi di larghezza; quelli di 6 pollici alle stanze di 18 a 20 piedi; quelli di un piede alle stanze di 24 a 30 piedi ecc.

I *quadri* di marmo non s' impiegano che nelle chiese o ne' palazzi: si fa uso di quelli di pietra pei vestiboli, per le sale da pranzo, pei ripiani delle scale. Sono per lo più ottagoni, e si combinano con piccoli *quadrelli* neri, di forma quadrata, i cui lati sieno eguali a quelli degli ottagoni. I *quadri* ottagoni, che si adoperano in Parigi sono formati di una specie di lasso bianco, di poca grossezza, e che si traggono

dai contorni di Charenton: questa pietra ha la grana e la durezza convenienti a quest'uso. Quanto ai *quadrelli* neri si fanno venire dalla Fiandra o da Caen.

Per gli appartamenti comuni si adoperano quasi da per tutto dei *quadrelli* di terra cotta, ai quali si danno diverse forme. Quella che meglio conviene è l'esagono regolare, perchè gli angoli essendo maggiori di quelli del quadrato, sono meno soggetti a rompersi. D'altronde, quando non si vuol impiegare che una sola specie di *quadrelli*, il pavimento che ne risulta, è nel tempo stesso più gradevole e più solido, in causa del legame per ogni verso che gli uni formano cogli altri: lo che non può aver luogo con un'altra figura regolare della medesima specie. Notiamo a questo proposito, che non vi sono che tre poligoni regolari, con cui si possa coprire il pavimento di una sala non impiegando che *quadrelli* di una medesima figura: questi poligoni sono il triangolo equilatero, il quadrato e l'esagono. Notiamo ancora che i *quadrelli* della stessa forma o di forme diverse non possono unirsi senza interruzione, a meno che la somma de' loro angoli non sia eguale a 360 gradi. Sei triangoli equilateri possono riunirsi intorno ad un punto senza interruzione, perchè la loro somma è di 360 gradi: lo stesso avviene di quattro quadrati e di tre esagoni regolari. Affinchè gli altri poligoni possano riunirsi nella stessa maniera, conviene interporre fra essi dei poligoni d'un' altra figura, che sia tale, che la somma de' loro angoli sia eguale a 360 gradi. Ogni angolo d'un poligono di 12 lati essendo di 160 gradi, e quelli di un triangolo equilatero di 60 gradi, due di questi poligoni ed un triangolo equilatero potranno riunirsi intorno ad un punto senza interstizio. Così per ammattonare una sala con poligoni a 12 lati, convien porre fra essi dei triangoli equilateri. Ogni angolo d'un ottagono regolare essendo di 135 gradi, due di questi angoli e uno d' un quadrato, che è di 90, faranno 360: donde risulta che per ammattonare una sala con poligoni a otto lati, convien frapporre ad essi de' *quadrelli* di figura quadrata.

I *quadrelli* di terra cotta si fanno con una mescolanza di terra argillosa e di sabbia. Per fare dei *quadrelli* di buona qualità, bisogna che la terra sia preparata un anno prima d'essere impiegata; bisogna che sia ben battuta, impastata ed esposta al gelo. Quando la terra ha subito tutte queste preparazioni, si modellano i *quadrelli*, e si dispongono sotto una tettoja costrutta appositamente, per farli seccare all'ombra. È assolutamente necessario che sieno ben secchi, perchè, contenendo un po' d'umidità si piegano e diventano deformi.

Disposti i *quadrelli* nella fornace, in modo che possano ricevere tutti un eguale calore, si accende un piccol fuoco che deve durare dieci giorni; finiti i quali si fa un fuoco di riverbero che si mantiene per cinque giorni, dopo i quali si lascia estinguere il fuoco: otto giorni dopo i *quadrelli* sono abbastanza raffreddati per essere cavati dalla fornace. Si vede pertanto che occorrono ventitrè giorni per farne una fornata, senza comprendervi il tempo che è necessario per cavarli dalla fornace e ordinarli.

Il grado di cottura decide in parte della qualità dei *quadrelli*. Quelli che non sono bastantemente cotti si scompongono e si riducono in polvere. I *quadrelli* a sei lati, di cui si fa uso a Parigi, sono di due campioni diversi. I più grandi hanno 6 pollici di diametro, e 9 linee di grossezza: pesano circa una libbra e tredici oncie: ne occorrono 167 per fare una tesa superficiale di ammattonatura. Un migliajo fa a un di presso sei tese: esso pesa 1,820; un carro comune ne carica due mila.

I *quadrelli* piccoli hanno circa 4 pollici di diametro e sei linee di grossezza, e pesano 12 oncie: ne occorrono 318 per fare una tesa superficiale d'ammattonatura; di maniera che un migliajo fa poco più di cinque tese: un carro comune ne carica 3 mila circa, i quali pesano ciascuno 750 libbre.

Per le fornaci, pei focolai, e fornelletti da cucina, si adoperano *quadrelli* di forma quadrata da ciascun lato, di 6 pollici di larghezza sopra un pollice di grossezza.

Qualche volta si fanno fare dei *quadrelli* d'ambe due le forme molto più grossi per ammattonare i locali al pian terreno o quelli resi umidi dalla loro situazione.

QUADRO — (Tableau) — Che anche dicesi *tavola* (*tabula*) perchè le pitture mobili e portatili presso gli antichi furono in origine eseguite e continuarono in generale ad essere sopra fondi di legno, *tabulae*. Con questo vocabolo si distinguevano le pitture a cui diamo anche il nome di *quadro*. La voce generica di pittura si dà bene anche alle opere portatili ed amovibili, sul legno, sulla tela, sul rame, o qualsiasi altra materia che le renda trasportabili, ma non suol darsi promiscuamente il nome di *quadro* alle opere aderenti agl' intonachi delle pareti, e che si eseguiscono a tempera, a fresco, ad olio.

La parola *quadro*, intesa come oggetto di ornato, o che può essere in rapporto colla architettura, ci mostra a che dobbiamo, in questo Dizionario, restringere le nozioni ch' esso comporta. Noi faremo dunque a questo riguardo ciò che abbiamo di già osservato rispetto alla parola *pittura*, di cui abbiamo ridotte le nozioni teoriche unicamente all' uso od all' abuso che può farsene ne' monumenti dell' arte di fabbricare.

Non considerando il *quadro*, secondo il significato comune della parola, se non come un oggetto di piacere e di abbellimento nell'interno degli edifizj, a più forte ragione dovremo limitare a pochissimi punti le osservazioni che comporta il presente oggetto.

E prima di tutto sembra inutile il dire che si mettono dei *quadri* negli appartamenti, perchè devesi intendere la parola *appartamento* come formante l' interno de' grandi palazzi spettanti alla architettura; ma nulla si ha da prescrivere per le conve-

nienze delle case ordinarie. Il *quadro* in queste non è che un oggetto mobile a piacere; ed a cui il gusto del proprietario non potrebbe imporre altra condizione che quella di una luce favorevole e di una proporzione che si trovi in rapporto col locale.

I *quadri* costituiscono generalmente un genere di lusso e di abbellimento, il quale non conviene che ai palazzi od alle case spaziose dei ricchi.

Vi possono quindi trovar luogo in due maniere, o come collezione d' opere d' arte, o come decorazione subordinata ad una regolare disposizione. Nel primo caso si dà a queste collezioni il nome di *gabinetti di quadri*, e quivi, come si è detto in quell'articolo, più d'una specie di vincoli si oppone ad un ordinamento predisposto dall' architetto. Sotto l'altro rapporto, i *quadri* possono fare ed in realtà costituiscono uno de' meriti principali di una *galleria*. Si chiamerà dunque *galleria di quadri*, non già quella che sarà decorata di pitture aderenti ai muri, ma quella sulle cui pareti sarà appesa una serie di *quadri* uniformi, e che invece di essere senza rapporto di soggetto e di misura fra loro, saranno subordinati ad un motivo generale di decorazione, di cui faranno parte. Tale era un tempo la *galleria di quadri* del Lussemburgo, la cui serie, dovuta al pennello di Rubens, rappresentava la storia di Maria de' Medici. Ora per ben comprendere la differenza, che passa fra un *gabinetto* ed una *galleria di quadri*, basta riflettere a ciò che è avvenuto della galleria di Rubens. I cangiamenti sopravvenuti nel palazzo del Lussemburgo avendo obbligato di praticare un ampio scalone nell' ala occupata dalla *galleria di quadri* sono stati levati dal luogo ove formavano una regolare decorazione, e trasportati nell' altra ala, la quale contiene al presente un gran gabinetto, o possiam dire una collezione di *quadri* movibili ed appesi, di cui fanno parte anche quelli dell' antica galleria.

Sarebbe desiderabile pel successo della pittura, che l' architettura avesse più frequenti occasioni di impiegare i *quadri* come parte necessaria e principale della decorazione delle gallerie. Assai bene collegansi colla regolare distribuzione degli ordini di colonne o pilastri, e di tutti gli accessorj dell'ornato, gli spazi eguali e simmetrici d'una serie di *quadri*, i quali, coordinati dall' architettura con le forme, i pieni ed i vuoti della sua composizione devono subordinarsi al disegno generale e concorrere all' armonia del tutto. Noi possiamo citare un esempio recentissimo di questo felice accordo delle due arti nella nuova sagrestia di San Dionigi. Difficilmente si potrebbe immaginare un soggetto più gradevole di decorazione per una galleria di *quadri*, ed una più saggia alleanza de' mezzi di queste due arti.

Gli antichi impiegavano non solo le *pitture*, ma ben anche le *tabulae*, ed i *quadri* ne' pubblici edifizj, come ne' portici e ne' tempj.

I portici a cui diedesi più volte il nome di *pecile* in causa della diversità degli ornati di pittura, che vi si veggono moltiplicati, dovettero essere riempiti di *quadri* sul legno, se è vero che quello d'Atene, per esempio, era stato dipinto da Polignoto, pittore all' encausto, genere di pittura, che non poteva aver luogo sul muro. Molte città ebbero di questi portici. Eravene uno a Sparta nel bosco sacro di Alti in Olimpia, se ne vedeva uno simile in quello di Atene, ed a cui davasi il nome di *pecile*: i *leschei* erano edifizj dello stesso genere, e quello di Delfo divenne il più celebre di tutti per le pitture di cui Pausania (lib. X) ci ha data un' ampia descrizione.

Non riporteremo qui tutte le menzioni di pitture ne' tempj degli antichi; noi ci limiteremo, per lo contrario, a citare l'esempio d' un solo che era ornato di *quadri* realmente portatili e sul legno (*tabulae*), e che secondo l' idea dataci da Cicerone, che l' aveva veduto, avrebbe rassomigliato ad una galleria di *quadri*. Era questo il tempio di Minerva nel quartiere d'Ortigia a Siracusa, e di cui sussistono ancora avanzi considerevoli (V. Siracusa). Questo tempio, riferisce Cicerone, era una delle più grandi rarità della città: *Nihil Syracusis quod magis risendum putant*. Sulle pareti interne della *cella* era rappresentato in *quadri* il combattimento equestre di Agatocle: *Pugna erat equestris Agathoclis regis in tabulis picta. His autem tabulis interioris templi parietes vestiebantur*. Lo stesso scrittore aggiugne che Verre portò via da questo tempio ventisette *quadri* rappresentanti i re ed i tiranni della Sicilia: *in quibus erant imagines Siciliae regum ac tyrannorum*.

Le pitture in *quadri* amovibili si è trovata parimenti applicata, ne' tempi moderni, ad edifizj che, sotto altri nomi e con destinazione affatto diversa, possono essere assomigliati ai portici ornati di *quadri* presso gli antichi. Si può in fatti considerare sotto il medesimo aspetto quel gran numero di chiostri a porticati che formarono l'ornamento de' fabbricati religiosi, denominati monasteri. L'Italia ne conta ancora molti che il pennello de' più celebri maestri ha illustrato; e tale si era, per non cercare esempj fuori di Parigi, il chiostro dei Certosini, i cui *quadri* dipinti da Lesueur rappresentavano la vita del fondatore del loro ordine. Questi *quadri* potevansi chiamare, come quelli degli antichi, *tabulae*, perchè erano dipinti sul legno. Rimessi in seguito sulla tela e collocati, senza formare come un tempo una serie, nel *gabinetto di quadri* del Lussemburgo, essi possono ancora, oltre ad altri loro pregi, richiamare l' attenzione che una simile disposizione di lavori d'arte deve inspirare, quand' essa è appropriata al carattere dell' edificio.

E per questo noi crediamo che importi al successo stesso della pittura, ed all' effetto de' quadri nelle nostre chiese, di collocarli in modo ch' essi entrino nelle combinazioni medesime dell' architettura e deli l' ornato. Si ebbero, e si hanno tuttora esempj di

quadri, ai quali il caso ed il capriccio sembrano aver assegnato de' siti che non convengono per nulla, e ne tradiscono l' effetto. Ora travisano od otturano i pieni od i vuoti dell' edificio senza una plausibile ragione; ora, dispersi senz' ordine nè simmetria, quasi sempre manca fra essi quel legame ne' loro soggetti che motiverebbe il loro ravvicinamento.

Si potrebbero anche citare alcuni esempj di *quadri*, che una disposizione primitiva dell' architetto o dell' ornatista ha chiamati a figurare in un bel sito o a servir di riscontro; ed è quivi che possiamo convincerci dell' interesse che ne ridonda al locale, e che essi medesimi ricevono dal locale; giacchè la cosa può essere reciproca. Eccetto le ancone degli altari che presentano a piacimento dei siti che l'architetto suppone facilmente vuoti, non si potrebbe senza nuocere all'effetto dell' architettura, riguardare come indifferente il posto da essere occupato dai *quadri*. E per questa ragione noi siamo d'avviso ch' essi non sieno bene collocati ne' nostri tempj, se non dietro una disposizione decorativa che li metta in rapporto, come qualunque altro ornamento, coll' insieme e coi particolari, col carattere proprio dell'ordine generale e collo stile dell' edifizio.

QUARRÉES-LES-TOMBES — Nome d'un villaggio dell' Auxois in Borgogna, il quale venne chiamato con latino moderno *Parochia de quadratis*, sottintendendovisi probabilmente *lapidibus*.

Da tempo immemorabile si vanno scoprendo vicino a questo villaggio delle tombe in pietra. Queste tombe sono di una pietra grigiastra ed hanno da 5 a 6 piedi circa di lunghezza: se ne spezzò una grandissima quantità per edificare la chiesa del luogo. Qualche volta se ne adoperarono per far calce, ed alcune furono conservate e poste nel cimitero, per soddisfare alla pubblica curiosità.

Non v' ha che una sola cava donde siansi potute estrarre le pietre che hanno servito a fare queste tombe: essa è in un luogo chiamato *Campo Rotard* a sei leghe da *Quarrées-les-tombes*. Ora la qualità ed il colore della pietra di questa cava sono perfettamente somiglianti a quelle delle tombe.

Sonosi fatte varie congettiure per ispiegare questa quantità di sarcofagi, od almeno il motivo che li ha moltiplicate a tal segno in un luogo così poco rinomato. Indarno si è cercato su questo terreno e ne' dintorni o avanzi, o memorie di qualche città considerevole. Invano si è fatto ricorso alla storia di qualche battaglia che abbia potuto dar luogo a questa serie di tombe. D' altronde, oltre a molte obbiezioni, le tombe di cui si tratta sono state quasi tutte ritrovate in uno stato che prova non avere giammai servito a sepoltura.

La congettura più probabile si è che l' ammasso di tombe, che ha dato il nome a questo villaggio, altro non sia che un avanzo di deposito, o di magazzino di feretri, destinato ai bisogni d' un paese vicino, la cui pietra sia stata di cattiva qualità; e che l' uso de' sepolcri di pietre essendo a poco a poco cessato, il detto magazzino sia per conseguenza divenuto inutile.

QUARTIERE — (Quartier) — Questo vocabolo ha due significati nel linguaggio dell' architettura.

Il più comune è quello che indica nell' insieme d' una città certe divisioni di contrade, le quali ricevono diversi nomi tratti per lo più o dall' antica denominazione de' terreni sui quali poi sonosi fabbricati nuove case e nuove contrade, oppure da qualche monumento anteriore a questi ingrandimenti, o finalmente da qualche tradizione particolare.

I *quartieri* d' una città si formano in causa dell' aumento della popolazione, o per ispeculazioni di intraprenditori, i quali secondo le ricchezze ed il lusso, calcolano il bisogno che avranno i nuovi ricchi di occupare abitazioni più spaziose o più gradevoli. Di tal modo in parecchie città si possono contare questi progressi, ed i cambiamenti d'usi che ne risultano, dalla successione dei differenti quartieri. Ve ne sono le cui aggiunte hanno ingrandito il recinto primitivo al punto ch' essa non forma più che il centro, denominato *cité* a Parigi ed a Londra.

Non di meno per misure di polizia e di amministrazione, si formano anche delle divisioni di *quartieri*, che possono essere indipendenti dalle epoche della loro formazione. Così la città di Parigi, al tempo di Enrico IV, era divisa in sedici *quartieri*; in seguito, e per nuovi addizioni, queste divisioni sono state accresciute sotto nomi diversi.

Le topografie di Aurelio Vittore, di Panvinio e di altri ancora, ci fanno sapere che la città di Roma fu divisa parecchie volte, e sempre in modo diverso, secondo i suoi accrescimenti, in *quartieri* che si chiamavano *regioni*. Attualmente si dà il nome di *rioni* ai *quartieri* di Roma moderna.

QUARTIERE DEI SOLDATI — (Quartier des soldats) — Si è data questa denominazione, nelle antiche ruine, a certe grandiose costruzioni composte d' una serie numerosissima di stanzette, senz' altra apertura che una porta la quale mette in un lungo corritojo. Si trovano di questi fabbricati nella *villa Adriana*, a Baja ed a Pompei. Ed è particolarmente alle costruzioni di quest' ultime città, da noi già descritte, che gli archeologi hanno data la denominazione di *quartiere dei soldati*. In tutti i casi, egli è certo che una tale disposizione può benissimo, più che altro, convenire ad una caserma, o ad alloggi destinati ad una moltitudine d' individui.

QUERCIA — (Chêne) — È il primo, più considerevole e più bello di tutti i vegetabili che crescano naturalmente in Europa. Non v' è alcuno il quale non conosca tutti i vantaggi che la costruzione ritrae dal legname di quercia.

R

* RABBERCIARE — Rattoppare, aggiugner pezzi a cose rotte o guaste. E fra' nostri artefici vale propriamente, per racconciare una cosa malandata affatto, così come si può, e non del tutto. — BALD.

RABESCHI — (Guillochis) — Specie d' ornamento architettonico.

I *rabeschi* sono per lo più formati da due listelli o regoletti di lieve sporto, che vanno insieme parallelamente, e ad una distanza eguale alla loro larghezza, con questo però che al loro ritorno ed intersecazione essi devono sempre formare angolo retto: condizione necessaria senza la quale essi non hanno più veruna grazia.

Vi sono de' *rabeschi* semplici formati da un sol regoletto: ve ne sono di doppj ed altri a intrecciatura. Talvolta si adorna di rose e fioroni il mezzo de' loro giri. Gli antichi che hanno fatto un grande uso di questa sorta d' ornamenti, l' applicavano per lo più a membri diritti e piatti, come sulla faccia d'un gocciolatojo, d'una cornice, sotto i soffitti degli architravi, sugli stipiti delle porte e sui plinti delle basi, quando i tori e le scozie erano ornate.

Le soffitte degli architravi del tempio detto di *Marte il vendicatore* in Roma presentano un bel- l' esempio di *rabeschi*. Baldassare Peruzzi li ha imitati con ottimo successo ne'soffitti del porticato d'ingresso del palazzo Massimi in Roma.

Si dà talvolta ai *rabeschi* il nome di *meandri*, certamente in causa delle conformità delle giravòlte di questo ornamento colle sinuosità di questo fiume dell' Asia Minore (V. MEANDRO).

RABIRIO — (Rabirius) — Architetto romano, che un epigramma di Marziale ci ha fatto conoscere come quegli che operò sotto il regno di Domiziano.

Impiegato da questo Imperatore, il quale aveva la smania di fabbricare, costrusse per lui sul monte Palatino, un palazzo di cui rimangono ancora alcuni vestigi. Chi desiderasse di avere un' idea di questo ampio edificio può consultare l' opera postuma del Bianchini, intitolata *il Palazzo de' Cesari*.

Rabirio edificò inoltre de'tempj, alzò degli archi trionfali, terminò parecchi fabbricati pubblici sul monte Capitolino ed in parecchi altri quartieri di Roma. Se dovessimo attribuirgli tutti i lavori ordinati da Domiziano nelle diverse contrade d' Italia, pochi architetti avrebbero avuto come lui tante occasioni d' esercitare il proprio ingegno; ma intorno a ciò non si possono fare che vane conghietture.

* RACCONCIARE — Ridurre e rimettere in buono stato le cose guaste; accomodare, rassettare. — BALD.

RAFFAELLO (SANZIO) nato in Urbino nel 1483, morto in Roma nel 1520.

Se la estensione delle notizie biografiche che comporta la materia di questo dizionario si dovesse misurare dal genio o dalla celebrità degli artisti, nessuna certamente ne occuperebbe uno spazio maggiore quanto quella di Raffaello. Obbligati però a restringere l' articolo di questo artista alle sole nozioni d' architettura, noi ricaveremo quelle che lo riguardano come architetto dalla storia della sua vita e delle sue opere, da noi pubblicata nel 1824.

Ne' primi quadri di *Raffaello* trovasi già una prova dello studio ch' egli aveva fatto dell' architettura, od almeno dell'arte di disegnarla. Quantunque il quadro dello *Sposalizio*, o del matrimonio della Vergine, ch'egli dipinse prima dell'età di venti anni, presenti una composizione del Perugino suo maestro, alla quale, oltre alcune variazioni, egli non fece che aggiungere il prestigio dalla sua prima maniera di dipingere, si vede che quel tempio rotondo che ne forma il fondo, e che il Vasari ha in singolar modo lodato, ricevette da Raffaello, in questa ripetizione, alcuni miglioramenti, e dinota da parte sua una rara abilità di disegno, di forma e di prospettiva molto avanzata.

Noi lo vediamo infatti ancor giovanissimo, prima di recarsi a Roma, far cambio di cognizioni pratiche con fra *Bartolommeo*, e questi insegnargli la prospettiva architettonica.

Il secondo suo dipinto in Roma nelle sale del Vaticano (vogliam dire la scuola d' Atene) presenta nel fondo un interno architettonico, altrettanto nobile per invenzione, quanto puro per la esecuzione. Se alcuna cosa ha potuto accreditare l' opinione esternata dal Vasari, che il Bramante avesse tracciato a *Raffaello* il disegno di questa prospettiva, egli è perchè effettivamente un tale insieme ha qualche rapporto colla pianta di San Pietro, scorgendovi l'indizio d' una cupola in mezzo a quattro navate.

A noi però sembra che nessun pittore abbia mai avuto bisogno di togliere da altri l' esecuzione e la composizione di quegli accessorj introdotti ne'quadri, di cui la pittura va debitrice all'architettura. Si può invocare, all'appoggio di questa opinione, la testimonianza di tutti gli affreschi di *Raffaello* nel Vaticano, e particolarmente de' suoi celebri cartoni, eseguiti dopo la morte del Bramante. Contentiamoci adunque di citare i soggetti dell'Eliodoro, del miracolo di Bolsena, dell'incendio di Borgo, degli Apostoli che guariscono uno zoppo, de' Santi Paolo e Barnaba nella città di Listre, per convincersi che simili fondi architettonici non hanno potuto essere tracciati nè progettati senza le cognizioni dell' architettura, e che *Raffaello* ne possedeva la pratica del pari che la teoria.

Ma ciò che potrebbe essere ancora un oggetto di dubbio per chi non avesse altra prova da offrirne, non lo potrebb' essere riguardo a *Raffaello*, che lo vedremo or ora divenire il successore del Bramante e nella costruzione di San Pietro e ne' lavori del Vaticano.

Bramante, prima della sua morte, aveva solamente gettate le fondamenta della corte del Vaticano, deno-

minata la corte *delle Loggie*. *Raffaello*, incaricato di farne l'alzato, eseguì il modello in legno, secondo il quale quest' opera grandiosa fu poi mandata ad effetto. Egli la portò a tre piani, od ordini di gallerie coperte, le quali girano intorno a tre lati del cortile. I due ordini inferiori sono ad arcate con piedritti ornati di pilastri. L'ordine superiore è tutto a colonne. In una delle ali della galleria del secondo piano, distribuita in altrettante piccole volte quante sono le arcate, sono eseguiti i famosi arabeschi di cui *Raffaello* copiò dall'antico il gusto ed il bello stile già da gran tempo dimenticati. In essa pure è dipinta quella serie di cinquantadue soggetti dell' antico e nuovo Testamento, detti la Bibbia di *Raffaello*.

Non saprebbesi dire se, nell'architettura di questa corte, *Raffaello* abbia potuto profittare delle idee e delle inspirazioni del Bramante. Certo è che vi si scorge la stessa purezza di maniera che distingue il suo predecessore, meno quella magrezza che gli venne rimproverata.

Nel 1515 Leone X andando a Firenze, ove fece un solenne ingresso, condusse con lui Michelangelo e *Raffaello*, per avere da ciascuno di essi un progetto adattabile al grandioso frontispizio di cui voleva ornare la chiesa di S. Lorenzo, già fabbricata dalla casa dei Medici. Questa risoluzione non ebbe alcun effetto; pare certo però che *Raffaello* avesse immaginata una bella composizione, che l' Algarotti asserisce di aver veduta nella collezione del Barone di Stosch, dal quale ottenne il permesso di trarno copia.

Fu senza dubbio durante il soggiorno in Firenze, che *Raffaello* ebbe l' occasione di fabbricare i due eleganti palazzi che questa città conta fra le sue opere più insigne di architettura.

Il palazzo degli Uguccioni, situato sulla piazza del gran Duca, è stato da alcuni attribuito a Michel-Angelo, ma non occorre di avere un occhio molto esercitato nella conoscenza della maniera particolare di ciascun maestro, per rifiutare una tale opinione. A prima giunta si scorge che il gusto e lo stile dell'alzato del palazzo è affatto conforme a quello di altri palazzi già conosciuti in Roma e d' invenzione di *Raffaello*; e poi non si riscontrano que' piccoli dettagli di ornati capricciosi appartenenti al gusto di Michel-Angelo.

La facciata del Palazzo, di cui trattasi, presenta in un piccolo spazio un insieme che ha della grandiosità, con un aspetto semplice e ricco ad un tempo. Sopra un basamento a tre arcate rustiche s'innalzano due piani ornati di colonne incassate. L' ordine del primo è jonico, quello del secondo corintio. Bramante e *Raffaello* usarono di accoppiare le colonne od i pilastri contro le spalle delle finestre: la larghezza che suol darsi tuttora a queste spalle ne' palazzi d' Italia è molto favorevole a questa pratica. In generale la facciata del detto palazzo è commendevole pel gusto delle modanature o de' profili assai corretto, e per la nobiltà e forma degli stipiti che servono di cornice alle finestre.

Degno di maggiore osservazione è in Firenze il palazzo architettato da *Raffaello* nella contrada San Gallo pel vescovo di Troja Giannozzo Pandolfini che era, a detta del Vasari, suo grande amico.

Non vi ha certo nessun altro architetto che vanti un alzato di palazzo più nobile, d'uno stile più puro, d'un ordine più savio ed elegante. Nè Baldassare Peruzzi, nè i San-Gallo, nè Palladio, hanno prodotto un insieme migliore con più bei dettagli, ed in proporzioni più gradevoli. In nessun luogo l'architettura presenta finestre contornate da stipiti così belli, nè piani spaziati in modo da produrre con maggior gusto que'riposi, o quelle parti liscie che fanno tanto risaltare le ricchezze de' dettagli e degli ornati. La trabeazione, che corona con molta grazia la mole del palazzo, trovasi annoverata fra i modelli veramente classici nella *Raccolta* de' più bei dettagli estratti dai Monumenti di Firenze dal Ruggieri.

Raffaello occupò in Roma un grazioso palazzo in Borgonuovo, il cui disegno trovasi nella collezione dei *Palazzi di Roma*. Esso venne distrutto per far piazza al colonnato di San Pietro. Il Vasari ne parla in due luoghi, nella vita cioè del Bramante ed in quella di *Raffaello*, ove dice che *Raffaello per lasciar memoria di sè, fece murare un palazzo, che Bramante fece condurre di getto*. Quest'ultime parole si riferiscono al processo di murazione inventato dal Bramante, il quale consisteva nel gettare in forma le colonne e diverse parti di rivestimento. Il Vasari lo descrive nel passo della vita del Bramante ove dice che questo architetto *fece fare il palazzo che fu di Raffaello*. Ora quest'espressione *fece fare* indica molto bene che qui non si tratta del processo d' esecuzione di cui abbiamo or ora parlato. Da questi passi, e molto più da altre circostanze, dobbiamo conchiudere che il disegno fu di *Raffaello*, e che il Bramante non ebbe altra parte nell' opera che quella de' mezzi di esecuzione di cui dispose siccome quegli che era preposto alla direzione delle più grandi intraprese.

Un' altra circostanza, quella di una perfetta identicità di maniera e di gusto tra *Raffaello* e Giulio Romano, ha sovente impedito di poter discernere la parte del maestro e quella dello scolare nella esecuzione di alcuni de' più graziosi edificj di Roma. La critica de' contemporanei attribuiva indistintamente all' uno ed all' altro certi monumenti che, in fatto, sono il prodotto di un solo e medesimo genio. Se dobbiamo credere al Vasari la deliziosa *villa detta del papa* e poi *villa Madama*, come tuttora si chiama, fu disegnata da *Raffaello*. E questa è pure l'opinione del Piacenza, il quale è d'avviso che Giulio Romano vi abbia avuto parte nella esecuzione, e indubitatamente in quella degli ornati e delle pitture.

Nè vi ha dubbio alcuno su altri piccoli palazzi, capi d' opera di grazia e di gusto, edifizj veramente classici, che meritano di essere indicati all' amatore

delle belle arti, come quelli che si distinguono in Roma frammezzo ad altri fabbricati, come gli avanzi di antichità fra le opere moderne.

Ma un piccolo fabbricato che tutti reputano d'invenzione del solo *Raffaello*, è quello di Agostino Chigi alla *Longara*. Quello che forma l'elogio del suo gusto e del suo stile, e che avrebbe potuto per l'immediato confronto tornar sfavorevole a molti altri, si è ch'esso prospetta e serve di riscontro ad uno de'più eleganti edifizj di Baldassare Peruzzi, vogliam dire la *Farnesina*, e che le due architetture sembrano d'uno stesso autore.

Citasi in Roma ed ammirasi come opera certa di *Raffaello*, e ragguardevole nel suo genere, un vasto palazzo, situato nelle vicinanze di *Sant'Andrea della Valle*. La sua facciata, una delle meglio ordinate, componesi di dodici finestre, le cui spalle hanno un ordine di colonne doriche accoppiate che formano il piano principale e sono coronate da una bellissima trabeazione con dei triglifi. Il basamento è a bugnato ripartito con molta varietà. In tutto quest'alzato i pieni ed i vôti si alternano fra loro con un accordo che sembra veramente inspirato dal gusto dell'artista, quando in vece è risultato così per varie suggezioni locali.

Dietro queste testimonianze, trascelte fra molte altre, della capacità di *Raffaello* nell'arte di fabbricare, non deve recar maraviglia se, morto il Bramante, Leon X abbia, secondo il desiderio di questo architetto, nominato *Raffaello* a succedergli come ordinatore in capo della fabbrica di San Pietro. Il breve del papa che gli conferisce questo impiego si fonda non solo sul voto del Bramante, ma ben anche sul nuovo modello di quest'edificio, già presentato da *Raffaello*.

Nè fu questo solamente un disegno, ma un modello in rilievo secondo l'uso generalmente seguito a' quei tempi, come ben si rileva dalla parola *forma* del testo latino del detto breve, e come vien confermato positivamente dalla lettera di *Raffaello* a Baldassar Castiglioni: « Il Santo padre, scrive egli, mi » ha posto un gran peso sulle spalle incaricandomi » della costruzione di San Pietro: io spero di non » soccombervi sotto. Quello che mi assicura si è che » il modello da me fatto piace a Sua Santità ed ha » ottenuto il suffragio di molte persone intelligenti. » Ma io spingo più in là i miei voti; vorrei ritrovare » le belle forme degli antichi edifizj. Il mio voto sarà » egli quello d'Icaro? Vitruvio mi dà senza dubbio » molte cognizioni, ma non tante quante ne vorrei. »

Raffaello si studiava dunque di accostarsi al gusto ed alle forme dell'architettura antica. Vitruvio non gli forniva in tutto l'idea che se ne era formato: egli mirava più in alto. Instruito com'esser doveva, e come erasi a quel tempo dalle persone emigrate da Costantinopoli, che la Grecia aveva conservato parecchi monumenti del bel secolo delle arti, pareva che presentisse la superiorità di quegli originali sulle imitazioni che ne avea fatto Roma antica. Egli aspirava a procurarsene la cognizione con nuove ricerche; ed a quest'effetto egli manteneva dei disegnatori nell'Italia meridionale, e ne inviava, dice il Vasari, sino in Grecia.

Quando si conosce il legame de'principj e del gusto che regna fra tutte le arti del disegno, e quando s'immagina ciò ch'essa può produrre allorchè i suoi effetti emanano da un solo e medesimo artista, non sappiam dire qual grado di perfezione l'architettura di San Pietro avrebbe potuto raggiugnere sotto la direzione di *Raffaello*. Chi sa qual purezza di profili, quale armonia di forme e di proporzioni, qual carattere di nobiltà e di eleganza ne' dettagli ed ornati, avrebbe quest'edifizio acquistato con un sistema di imitazione dell'antico tal quale *Raffaello* l'aveva concepito? Ci dispiace, ch'esso non sia stato innalzato sui disegni di questo ingegno straordinario, il quale, in un altro genere, non è ancora stato nè eguagliato nè rimpiazzato.

Vano è il nostro rammarico! non solo il modello di San Pietro eseguito in rilievo da *Raffaello* è scomparso, ma non rimase che un solo disegno, quello della pianta, conservatoci dal Serlio nel suo Trattato d'architettura. Secondo lui (e questa nozione concorda con quella del Vasari nella vita del Bramante) quest'architetto essendo venuto a morte senza lasciare un progetto della chiesa di San Pietro compiutamente redatto, fu *Raffaello* che ricondusse il vasto insieme della sua disposizione alla forma che ne presenta il disegno della pianta che abbiamo di sopra indicato.

Questa pianta è incontrastabilmente la più bella che siasi immaginata secondo il sistema della costruttura de' grandiosi tempj moderni. È noto che il Bramante, nel primitivo suo concetto, s'era proposto di riunire in un tutto la imitazione delle grandi vôlte del tempio della Pace colle navate, e della forma e dimensione del Panteon colla cupola destinata a servire di punto centrale alle quattro braccia della croce. Obbligato di rimpiazzare l'antica basilica di San Pietro, le cui navate a colonne erano sormontate da un soffitto di legno, con un'enorme vôlta, dovette sostituire de' piedritti alle colonne, e delle vaste centine alle piattebande.

Adottato questo genere (nè a Raffaello restava altra scelta) dobbiam convenire che non si è mai, con un dato simile, tracciata una pianta più semplice, più grandiosa, meglio intesa, e d'un'armonia così perfetta. Chi vorrà darsi la pena di esaminare le singole parti di questa pianta, vedrà che non vi ha, per esempio, nelle parti circolari, o dell'abside, o dei due bracci di croce alcuna forma che non sia una felice imitazione, qui del Panteon, là di qualche altro monumento antico. Lasciando da parte le ragioni, nelle quali non vogliamo entrare, che successivamente obbligarono a cambiamenti nell'insieme fissato dalla pianta di *Raffaello*, siamo costretti a confessare che la disposizione di questo è superiore a quella che

venne sostituita, e non possiamo, considerandola teoricamente, che muover lagnanze perchè sia stata abbandonata.

Raffaello era stato nominato architetto della nuova Chiesa di San Pietro da Leon X nel mese d'agosto del 1515. Un breve dello stesso pontefice, datato il mese stesso dell'anno seguente, gli conferì la soprintendenza generale di tutti gli avanzi d'antichità, tanto de' materiali che potevano servire alla decorazione della nuova basilica, quanto di tutti gli oggetti degni di essere conservati. Lo stesso breve faceva inibizione ad ogni marmorajo di segare o di tagliare alcuna pietra senza un ordine scritto o l'assenso di *Raffaello*, a cui era dato il potere d'infliggere ai trasgressori delle multe dai cento ai trecento scudi d'oro.

Paolo Giovio, contemporaneo di *Raffaello*, nell'elogio latino consacrato alla sua memoria, dice in chiari termini, ch'egli aveva studiato e misurato gli avanzi di Roma antica, in modo da reintegrare l'insieme di questa città e rimetterlo sotto gli occhi degli architetti. *Ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret.* Calcagnini che scriveva verso quel tempo, riferisce la stessa cosa in termini ancor più enfatici sulla restituzione de' monumenti antichi fatta in disegno da *Raffaello*. Rimane adunque provato ch'egli aveva abbracciato in un lavoro generale la delineazione di tutti gli avanzi degli antichi edifizj di Roma.

Per la qual cosa deve acquistare maggiore probabilità l'opinione che certa lettera, o piuttosto, come si direbbe a' dì nostri, un rapporto indirizzato a Leon X, e attribuito a Baldassar Castiglioni, perchè fu trovato fra le sue carte dopo morto, è almeno per la maggiore e più importante parte, opera stessa di *Raffaello*, nè si potrebbe ricusar di crederlo, quando leggesi in questo rapporto, che era accompagnato da disegni, un'esposizione di considerazioni, di progetti, di lavori grafici, i quali non possono essere che opere dell'artista, e non già dell'autore del *Cortegiano*. Come mai persuadersi che il papa avesse ordinato un simile lavoro al Castiglione, occupato allora negli importanti negozj fra la Santa Sede ed il ducato d'Urbino, e non piuttosto a *Raffaello*, architetto pontificio, soprintendente e conservatore dei monumenti antichi? Vi troviamo d'altronde in chiari termini l'ordine di disegnare Roma antica... *Ch'io ponga in disegno Roma antica ecc.*

Non sappiamo abbandonare questa parte, poco sinora rimarcata, dei lavori di *Raffaello* sugli edificj antichi di Roma, senza far menzione di un passo della prefazione di Andrea Fulvio, premessa alla sua opera delle *Antichità Romane*, pubblicata sette anni dopo la morte di *Raffaello:* « Mi sono data (egli dice) la » premura di salvare dalla distruzione e di ristabi- » lire colle autorità degli scrittori gli avanzi antichi » di Roma, che dietro mio invito *Raffaello* d'Urbino, » pochi giorni prima della sua morte, aveva dipinti, » *penecillo pinxerat.* »

Da ciò risulta che *Raffaello* non solo aveva misurato, disegnato e restituito gli edificj ruinati di Roma antica, ma ch'egli aveva ben anche incominciato a farne de' *quadri* detti di *rovina*, o *d'architettura.*

* RAFFAZZONARE — Adornare, pulire e rassettar con diligenza. Appresso i nostri artefici vale, raccomodare cosa molto guasta al meglio che si può; lo stesso che rabberciare; e dicesi anche rinfronzire. — BALD.

* RAGGUAGLIARE — Pareggiare, indurre al pari. — BALD.

RAINALDI (Girolamo). Nome divenuto celebre nell'architettura per una lunga serie genealogica di artisti, di cui faremo conoscere con maggior diffusione gli ultimi due, cioè Girolamo nato nel 1570, e Carlo nato nel 1611.

Il primo di questa famiglia *Adriano Rainaldi*, pittore ed architetto, ebbe tre figli che furono anch'essi architetti e pittori. Uno di loro chiamato Tolomeo, il quale, per quanto si crede aveva studiato alla scuola di Michel-Angelo, fu architetto civile e militare. Versato ad un tempo nella scienza della filosofia ed in quella della giurisprudenza, andò a stabilirsi a Milano, ove disimpegnò le funzioni d'ingegnere in capo e di architetto della Camera.

Tolomeo Rainaldi ebbe due figli per nome *Domizio* e *Giovanni Leo*, i quali, avendo seguita la professione del padre, successero nel di lui impiego; erano chiamati i *Tolomei*. Essi costrussero diversi edificj e delle fortezze nel milanese e nella Valtellina.

Giambattista Rainaldi, uno de' tre figli d'Adriano di sopra nominato, si dedicò anch'esso all'architettura e fu impiegato nelle fortificazioni di Ferrara, ne' lavori di *Ponte Felice a Borghetto* in quelli della fontana e degli abbellimenti pubblici a Velletri. Architettò parecchi edificj in Roma, ed ebbe un figlio di nome *Domenico* che fu architetto del pari che scittore.

Finalmente il terzo figlio di Adriano fu *Girolamo Rainaldi*, soggetto principale del presente articolo.

Girolamo Rainaldi apprese l'architettura sotto Domenico Fontana. Questi avendo ricevuto dal pontefice Sisto V l'ordine di fare il progetto di una chiesa per Montalto, patria di esso pontefice, ed impedito dalle molte sue occupazioni di dedicarsi a un tal lavoro, ne incaricò *Rainaldi* suo allievo. Avuto questo progetto lo portò al papa confessandogli che l'opera non era sua, ma di un allievo pieno d'ingegno; e sua Santità mostrò piacere di conoscerlo. Il giovane *Rainaldi* fu accolto dal papa, e di qui ebbe principio la sua fortuna.

Egli edificò la chiesa di Montalto. Poco dopo fu incaricato di compiere la costruzione del Campidoglio.

Sotto Carlo V, ebbe a costruire il porto di Fano, la casa professa de' Gesuiti in Roma, ed il loro collegio di Santa Lucia in Bologna.

Passato al servizio del Duca di Parma, architettò due palazzi in questa città, e due altri l'uno a Piacenza, l'altro a Modena.

Per la famiglia Borghese fece a Frascati il casino della villa Taverna in una favorevolissima disposizione, e disegnò per Santa Maria Maggiore l'altar principale della cappella Paolina.

Fu architetto del ponte di Terni sulla Nera, il quale ha una sola arcata, d'una larghezza considerevole e di una buona proporzione.

Girolamo Rainaldi è pure l'autore del palazzo Pamfili nella piazza Navona, il quale è uno de' grandi palazzi fra i più grandiosi di Roma. La sua massa ha qualche cosa d'imponente, e l'effetto sarebbe maggiore se non avesse già cominciato a prevalere il gusto de' dettagli moltiplicati e capricciosi ne' quali cercavasi, senza trovarlo, quel pregio di varietà e ricchezza che gli architetti della scuola precedente avevano così ben ritrovato senza averlo cercato. La facciata di questo palazzo offre ne'suoi tre piani principali, e particolarmente nel corpo di mezzo, la ripetizione di un ordine a pilastri corintj, ai quali manca e maggior riposo nelle spalle e maggior saggezza negli accompagnamenti. Questo corpo principale è sormontato da un quarto piano che deve formar la loggia, in cui l'architetto ha profuso molti piccoli dettagli insignificanti; ed è accompagnato da due ali in cui regna, tranne qualche piccola cosa, il medesimo gusto. Quello che possiam dire di questa composizione si è che, sopprimendo tutte le piccole ricercatezze di varietà che l'autore vi ha introdotte, la massa totale del palazzo richiama assai felicemente la disposizione a cui dovettero la loro bellezza le opere del secolo precedente. In somma possiamo dire che l'edificio è grande, senza però che ne sia grande l'architettura.

Girolamo Rainaldi era stato incaricato di edificare la chiesa di Sant'Agnese, la quale è attigua al palazzo Pamfili. Si pretende che la compiacenza ch'egli ebbe di deferire agli ordini del principe Pamfili piuttosto che a quelli di papa Innocenzo X fosse la cagione per cui quest'ultimo gli tolse la direzione di questo palazzo.

Nel 1610 ebbe luogo la canonizzazione di San Carlo Borromeo, e *Rainaldi* fu incaricato di eseguire tutte le decorazioni interne ed esterne della grande cerimonia ch'ebbe luogo nella Basilica di San Pietro.

Citasi ancora come opera sua la bella Chiesa dei Carmelitani Scalzi a Caprarola.

Due volte fu impiegato in Toscana per le differenze insorte in materia di acque fra il gran Duca e la Corte di Roma.

Cessò di vivere di 85 anni, e fu sepolto in Santa Martina.

RAINALDI (Carlo) nato nel 1611.

Figlio ed allievo di Girolamo Rainaldi, di cui abbiamo or ora parlato, ebbe il vantaggio di fare ottimi studj tanto nelle scienze positive, che nelle belle lettere. Divenuto architetto, sostenne l'onore ed il nome della sua famiglia.

Innocenzo X che conosceva l'ingegno del giovane *Rainaldi* e pe' suoi disegni e per alcuni edifizj che aveva già costruiti, gli affidò l'intera esecuzione della Chiesa di Sant'Agnese, di cui aveva la direzione Girolamo di lui padre. Merita elogi la pianta, in forma di croce greca, di questo tempio, il quale consiste particolarmente in una cupola di buona proporzione, e che in tutte le parti della sua disposizione presenta una bella simmetria, ed eleganza e varietà senza confusione. Spiace solo che l'architetto vi abbia profuso, secondo il gusto di que' tempi, dei pilastri piegati agli angoli e dei risalti inutili. La facciata della chiesa è una delle composizioni meglio ordinate di quell'epoca, ed in ottimo rapporto colla cupola. Peccato che non abbia da solo condotto a termine questo edificio, di cui non giunse che al cornicione. Il suo successore fu Borromini, al quale viene attribuito l'insieme di un progetto, ch'egli ebbe soltanto a continuare, e nel quale però non potè a meno di imprimere le traccie del bizzarro suo gusto. Contuttociò il monumento mercè la prima direzione di Carlo *Rainaldi*, presenta al di fuori, con la cupola e i due campanili, una delle opere più graziose di quell'epoca.

Il detto pontefice Innocenzo X pose il *Rainaldi* alla testa della Commissione incaricata di esaminare se era necessario il demolire, o se potevasi lasciar sussistere il campanile innalzato dal Bernini nel frontispizio della Chiesa di San Pietro. A malgrado de'suoi sforzi per provare che il preteso pericolo non aveva altro fondamento che la gelosia dei nemici del Bernini, il campanile fu atterrato. Nuovi progetti vennero allora da lui proposti; ma la facciata restò senza campanile, e non lo avrà forse mai.

Trattavasi in quel tempo di fare dinanzi alla Basilica di San Pietro una piazza corrispondente a quel monumento. *Rainaldi* fece quattro progetti che eseguì in rilievo. L'uno era di forma quadrata nella pianta; l'altro rotondo; il terzo elittico od ovale, ed il quarto esagono. In tutti questi progetti l'architetto aveva saputo accoppiare l'utile all'ornato: al di sopra dei portici poneva dei corpi di fabbricato e di abitazione per la corte del papa e pel conclave. Ma Innocenzo X mancò di vita, e tutti questi progetti rimasero senza esecuzione.

Alcune facciate di chiesa, sul gusto che regnava allora, occuparono *Rainaldi*, il quale però, a quanto sembra, non ne colse altro onore che quello di aver meno de'suoi contemporanei introdotte bizzarrie di nessuna significanza. Che possiam dire, in fatti, di que' frontispizj di Chiesa la cui architettura, veramente di bassorilievo, non offre all'artista un pensiero originale, nè all'osservatore alcun bell'effetto; in cui il semplice divien povero, e la varietà bizzarria? Ecco tutto ciò che possono far provare all'osservatore la facciata della Chiesa di Gesù-Maria al corso di *Rainaldi*, e quella da lui eseguita a Santa Maria in Campitelli, chiesa ch'egli aveva edificata sotto il pontificato di Alessandro VII.

Egli però fece ritorno ad un migliore sistema nel

concetto delle due chiese che si fanno riscontro sulla piazza del Popolo, e che ne formano il principale ornamento.

Il cardinale Gastaldi si era determinato di dare un frontispizio a San Petronio, che è la cattedrale di Bologna. Essendo insorte alcune difficoltà che impedirono l'esecuzione di questa impresa, si risolse di impiegare il *Rainaadi* nella edificazione delle due chiese sopraccennate, l'una detta la *Madonna* di *Campo Santo*, e l'altra *Santa Maria de'Miracoli*.

Questi due tempj si compongono ciascheduno di una cupola esagona sormontata da una lanterna. L'interno di essi non è interamente simile. L'uno è ovale, e l'altro interamente rotondo: ma nell'esterno non vi ha alcuna differenza. Eguale simmetria regna nei loro peristilj a colonne corintie che sostengono un frontone, sotto il quale vi è la porta principale, accompagnata da due altre in giro. È stata biasimata, senza ragione, la soverchia larghezza dell'intercolonnio di mezzo, che scopre interamente gli stipiti della porta. Sappiamo però da Vitruvio che gli antichi usarono in certi casi la stessa pratica. A dir tutto in uno, quest'architettura, relativamente al gusto del tempo in cui fu eseguita, può essere reputata regolare. Nessun dettaglio capriccioso ne guasta l'insieme: non vi si scorge alcuna forma spezzata, nè ornati bizzarri.

Rainaldi non ebbe, a quanto pare, la fortuna di condurre a termine questi due monumenti. Si crede che il Bernini e Carlo Fontana vi dessero l'ultima mano: a lui solo viene attribuita la facciata della basilica di Santa Maria Maggiore che è dalla parte dell'obelisco. Il tutt'insieme, e particolarmente l'avancorpo rotondo, conveniente al coro della chiesa, accompagnato da due parti in linea retta, non manca nè di nobiltà nè di gusto. Si vorrebbe poter dire altrettanto degli stipiti delle finestre, e particolarmente delle nicchie troppo piccole per la mole delle statue. Nell'interno della Basilica il mausoleo di Clemente X si crede disegno di *Rainaldi*.

La cattedrale di Ronciglione, l'elegante chiesa di Monte Porzio, la composizione in gran parte de'giardini della villa di Mondragone e della villa Pinciana, sono opere più o meno ragguardevoli di questo architetto. Ma una delle sue principali e forse la più conosciuta è nella contrada del Corso in Roma, il palazzo che in origine appartenne al duca di Nevers, e fu successivamente, per lungo tempo, quello dell'Accademia di Francia. Avvi in questo palazzo, come in tutte le opere di *Rainaldi* una reminiscenza di buon gusto che richiama il secolo decimosesto, con un miscuglio di innovazioni tendenti ad alterare l'arte in ogni sua parte. Contemporaneo di Bernini, può essere a lui paragonato per la maniera e lo stile. Se fosse vissuto più lungo tempo, è probabile che avrebbe rivaleggiato con lui. Bernini aveva il dono dell'invenzione, il quale, in certi punti, ha compensato nella opinione della posterità il difetto di correzione e di purezza di cui giustamente vennero rimproverate molte sue composizioni. Carlo *Rainaldi* non ebbe così favorevoli occasioni da spiegare in grande il suo talento. Del resto, dobbiamo dire delle sue opere ch'esse marcano con molta precisione il punto di passaggio dal buono stile al cattivo genere, il quale per lo spazio quasi di un secolo, regnò nei monumenti di tutta l'Europa.

Sotto il rapporto delle qualità morali, e di quelle che sono un puro dono della natura, non troviamo presso i biografi che elogi di *Rainaldi*. Egli era di una bella presenza e d'un umore piacevole. Le persone della classe più elevata ch'egli frequentava, ambivano la sua conversazione, e con doni lusinghieri si piacevano di attestargli la loro stima. Religioso e caritativo egli faceva abbondanti elemosine. I diamanti da lui posseduti gl'impiegò nell'ornare un ostensorio da lui regalato alla chiesa delle Stimate. Amico ed amato da tutti gli artisti, usava verso loro una franchezza sempre amorevole. Versato in tutte le arti, egli coltivava la musica, disegnava come un pittore, inventava ed eseguiva colla stessa facilità. Possedè in somma tutte le qualità che gli avrebbero acquistato nell'architettura una riputazione più estesa se avesse percorsa una più lunga carriera, e se avesse saputo piegarsi meno al cattivo gusto del suo secolo.

RAINALDO — Architetto dell'undecimo secolo. — Continuatore di Buschetto ne' lavori della cattedrale di Pisa, fu l'autore del frontispizio o facciata di quel tempio grandioso.

Sulla fede di tutti gli scrittori che hanno parlato di questo monumento, si è ripetuto sino a questi ultimi anni che l'autore principale, il Buschettó, era d'origine greco, e nativo di Dulichio (V. l'articolo Buschetto). Dietro le ricerche di Cicognara nella sua *Storia della scultura in Italia*, è certo che una tale opinione nacque in causa di un'alterazione nell'epitafio di questo architetto, e che l'Italia non avea allora bisogno di soccorsi stranieri nell'arte di edificare, lo che prova ancora il nome certamente italiano di *Rainaldo*, che condusse a termine l'opera di Buschetto.

Rainaldo fu quegli adunque che terminò quella cattedrale, innalzandone la facciata, altrettanto degna di osservazione nel suo genere, quanto ne è l'interno, scevro dalle gotiche forme. Divise la facciata in due parti, le quali corrispondono ai due alzati, l'uno della navata maggiore, l'altra delle navate laterali. La prima è composta di colonne addossate, e di due ordini in altezza di colonnette applicate all'edificio in tutta l'estensione delle navate laterali. La seconda si va restringendo secondo la larghezza della navata maggiore, ed offre una disposizione di colonnette sormontate da un frontone, il quale arriva sino all'altezza del pignone, e vi si trova interamente coordinato.

Non avendo altre notizie intorno a questo architetto, termineremo il presente articolo riportando l'in-

scrizione che ne fa menzione, e che è chiaramente scolpita sulla porta d' entrata:

Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum,
Rainaldus, prudens operator et ipse magister,
Constituit mire, solerter et ingeniose.

RALLA — (Crapaudine) — Dado o pezzo di ferro o di bronzo su cui girano i bilichi degli usej.

* RALLARGARE — Maggiormente allargare; contrario di ristringere. — BALD.

* RALLUNGARE — Di nuovo, o maggiormente allungare. — BALD.

RAME — (Cuivre) — Metallo con cui, in architettura, si fanno lettere per le inscrizioni, ramponi, coperture di tetti ecc. (V. BRONZO).

RAMNO — (Rhamnus) — Era un borgo dell'Attica sulle sponde dell'Euripo, situato, secondo Pausania, a 60 stadj da Maratona, dalla parte di settentrione, celebre un tempo pel suo tempio e per la statua di Nemesi, di cui Pausania e Strabone ci hanno date alcune notizie. I Persi sbarcati a Maratona, lontani dal credere che Atene potesse loro far fronte, avevano portato, per erigere un trofeo, un pezzo di marmo di cui Fidia servissi per fare la statua di Nemesi. Secondo altri scrittori, essa fu eseguita da Agoracrite suo allievo.

Lo Spon aveva, è già gran tempo, visitato *Ramno* e le ruine del suo tempio, di cui rimaneva, egli dice, una quantità di frammenti di colonne di marmo. I disegnatori della società dei *Dilettanti* a Londra hanno anche in questi ultimi tempi ritrovato gli avanzi a posto di otto colonne, coi frammenti de'muri della cella del tempio, e del pronao, i quali frammenti sono in sì diverse maniere collocati, che non è possibile riordinarne l'insieme, secondo la pianta di un tempio periptero esastilo, di 33 piedi di larghezza sopra 70 di lunghezza, senza comprendere i gradini del basamento. Le colonne hanno dai 13 ai 14 piedi di elevazione: sono esse d' ordine dorico senza base, ed hanno quattro diametri e mezzo di altezza. A giudicarne dai disegni, le colonne sole del *pronao* sarebbero state compiutamente finite nel loro fusto: i fusti delle altre sarebbero rimasti incompiuti. Vi si vede il principio delle scanalature al piede ed alla sommità delle colonne, come se ne trovano in parecchi altri tempj dorici non terminati. Questo cominciamento di scanalature, in alto e al basso, era una specie di scontro lasciati a posta per servire di norma all'operajo incaricato di finire il pareggiamento della colonna.

Presso al tempio di Nemesi vi è un tempietto che i disegnatori inglesi hanno fatto conoscere, nel quale riscontransi alcune particolarità singolari. Questo monumento, a cui hanno dato il nome di tempio di Temide, è, tranne alcune varietà, tanto in lunghezza che in larghezza la metà del tempio di Nemesi. Esso consiste in una semplice cella con un *pronao* ornato di due colonne doriche e di due pilastri od ante; ed è, a parlare propriamente, il tempio *in antis* di Vitruvio. Del resto l' ordine, il capitello, la cornice, il fregio ornato di triglifi, tutto è perfettamente simile al dorico dei monumenti d'Atene.

Due singolarità si osservano in questo piccolo edifizio, fabbricato non già in marmo, come il precedente, ma in *poros*, o pietra comune del paese.

Si osserva in primo luogo che la costruzione del muro del *pronao* è fatta secondo il processo irregolare dell'*opus incertum*, non in cotto, ma in pietra, e serve di parete.

In secondo luogo sotto il *pronao* sono due *cattedre* di pietra, una da ogni lato della porta d'ingresso, consacrate l'una a Temide, l'altra a Nemesi da un certo Sostrate, sotto il sacerdozio di Calisto e di Filostrato.

* RAMPA — Dolce salita di terra fatta nella scarpa dei terrapieni per andare sopra i medesimi — GR.

* S'intende pure di tutto quello che non è a livello, e dicesi quindi di una scala, di un arco, ecc. Nelle scale s'intende la serie di gradini, o scaglioni che passano da un piano sotto all'altro; dicesi ancora delle balaustrate poste alle scale per riparo e per appoggio; e nei giardini dicesi dei praticelli, o dei tappeti di verdura che formano un piano inclinato. — BOSS.

* RAMPONE, ARPESE — (Harpons) — Pezzo di ferro diritto o curvo, il quale serve a ritenere gli assitti ed i lembi di legno. Gli antichi ne facevano di bronzo, che fermavano con piombo.

* RAPPORTARE — Dicesi in architettura e in scultura lo aggiugnere alcun pezzo di pietra o legno che manchi a quello donde si cava la figura o altro. — BALD.

RASCHIARE — (Regratter) — Levare la superficie delle pietre divenuta nera o sporca per vetustà, e ridonarle la primitiva sua bianchezza.

Per *raschiare* si adoperano rastiatoj, o ferri taglienti, badando bene di levare soltanto la superficie della pietra. In generale convien essere parchi in questa operazione rispetto alle opere architettoniche, ed a quelle soprattutto che hanno ricevuto dal loro autore, con belle proporzioni, quella squisita esecuzione di dettagli che accresce il pregio e la bellezza dell' insieme.

Consistendo la *raschiatura* in levare una superficie qualunque dalla materia, vi ha una quantità di fabbricati che ne possono sostenere l' azione senza alcun detrimento, ed anzi riacquistano l'aspetto di giovanezza. Ogni fabbricato, che abbia superficie liscie senza ornamenti, senza dettagli o forme architettoniche, può essere senza pericolo *raschiato* o imbianchito.

Avviene il contrario applicando questa operazione ad una vera opera di architettura.

E prima di tutto dobbiam confessare che quella patina di vetustà che si vuol far scomparire da un fabbricato o da una casa comune, la desideriamo sovente di vedere sopra un monumento. È questa una specie di titolo di nobiltà, ed anche nel caso pre-

sente più antichi sono i monumenti, più acquistano di pregio ai nostri occhi. Nello spirito degli spettatori si è già stabilito un certo accordo fra l'aspetto annerito dell'architettura, ed il rispetto che il solo istinto ci fa provare per tutto ciò che è antico. Nè si scancellano queste traccie di antichità con un falso sembiante di novità, senza offendere gli occhi abituati ad un'armonia prodotta dal tempo.

In secondo luogo quando trattasi di un'opera d'architettura, si vuol intendere un insieme di parti in cui vi hanno colonne, capitelli, profili, ornamenti e dettagli bene spesso leggieri e delicati. Mentre la *raschiatura* può levare una superficie di materia alle masse liscie e spesse di un fabbricato senza recarvi il menomo pregiudicio, non potrebbe fare lo stesso riguardo agli oggetti che abbiamo di sopra menzionati. Non si potrà togliere senza qualche sconciezza per l'accordo delle proporzioni una grossezza qualunque al garbo delle colonne; ancor meno poi, senza alterarne la finezza, diminuire la materia delle volute, dei caulicoli, dei fogliami d' un capitello. Questo lavoro di pulimento esigendo uniformità vi saranno necessariamente di tali accessorj fini e delicati che non si potranno *raschiare* senza distruggere o diminuire il loro effetto.

Per un processo contrario, l'operazione dell'imbianchimento non pregiudica alla purezza di un'architettura preziosa, come quella del *raschiamento:* l'una altera levando; l'altra aggiugnendo ottura molte di quelle cavità da cui risulta in particolar modo l'effetto degli ornati, e tende ad ingrossare gli oggetti che la *raschiatura* assottiglia.

Quando è indispensabile il dare ad un antico monumento un nuovo aspetto, proprio e decente, basta nettare le pietre stropicciandole in tutti i loro dettagli con una spazzola e nelle parti liscie con sabbia o polvere di arenaria.

RASTRELLIERA — (Ratelier) — Strumento di legno fatto a guisa di scala a piuoli, che si conficca nel muro per traverso sopra la mangiatoja, per gettarvi sopra lo strame che si dà alle bestie.

* *Rastrelliera* o *Rastrello* dicesi anche dello steccato innanzi alle porte delle fortezze e d'altri luoghi guardati, che facevasi altre volte di stecconi. — *BALD.*

*RATTA — Dicesi ciascuna delle estremità della colonna; quindi la *ratta* di sopra e di sotto. — *BOSS.*

RAVENNA — (Ravenne) — È una delle più antiche città d'Italia. Nessuna più di questa avrebbe da mostrare maggiori avanzi e più variati dell'antica sua esistenza, se nel passare sotto tante e diverse dominazioni, non avesse provato innumerevoli vicissitudini. Tutto quello che può vantare di ragguardevole in fatto di monumenti, è dovuto alla dominazione de'Goti, di cui essa fu per qualche tempo la capitale in Italia; e la tomba di Teodorico, che ancora si vede, è una prova dell'estremo sforzo dell'arte antica di fabbricare.

Per altro non mancano in Ravenna antiche testimonianze della passata sua grandezza e magnificenza.

Il Museo d'antichità di Parigi possiede un bassorilievo che viene in origine da Ravenna, in cui si vede ancora l'altro che gli faceva riscontro fra le cose rare che adornano la chiesa di San Vitale. L'incisione ha fatto conoscere quest'ultimo, che rappresenta il trono di Nettuno con tre Genj, di cui l'uno porta il tridente, e gli altri due una grande conchiglia: uno di questi genj è a dritta del trono; gli altri due alla sinistra: a piè del trono è un mostro marino che vi sembra posto per difenderlo. Il bassorilievo del Museo di Parigi presenta la stessa composizione, ma il trono è consacrato a Saturno. Esistono frammenti affatto simili per dimensione e pèr composizione a Roma, a Venezia ed a Firenze: ond'è forza conchiudere che questi sono tutti pezzi staccati da un fregio appartenente ad un tempio di *Ravenna* consacrato a tutti gli Dei, e dove ciascuna divinità era rappresentata, come frequente è l'uso presso gli antichi, sotto la forma di un trono accompagnato da simboli e attributi che la religione aveva consacrati a ciascun Nume.

Rimangono ancora alcuni avanzi dell'antico ponte di *Ravenna.* Vi si scorge il sito del faro destinato ad illuminare il cammino ai vascelli, alcuni vestigi della porta di marmo, *porta aurea*, che fu costrutta da Claudio o da Tiberio, e così pure altre costruzioni che si dicono avanzi dell'antico palazzo di Teodosio.

Ravenna è degna di considerazione per la quantità de' frammenti antichi di marmo, particolarmente nero e bianco, che fanno prova dell'uso grandissimo che se ne fece ne' tempi della sua magnificenza.

La cattedrale è ornata da quattro file di belle colonne di marmo greco. La chiesa di Sant'Apollinare conta ventiquattro colonne di marmo grigio venato, che furono, a quanto dicesi, trasportate da Costantinopoli; quella di San Vitale, di pianta ottagona, è sostenuta da colonne di marmo greco, che sono state, secondo la tradizione, trasportate a *Ravenna* sotto gli esarchi, che ne erano i padroni, provenienti la maggior parte da Costantinopoli, principale sorgente da cui si traevano in que' tempi le ricchezze delle arti e dell'architettura.

In un cortile del convento di San Vitale scorgesi una cappella rivestita di marmo grigio di color lino che fu edificata dall'imperatrice Galla Placidia, figliuola di Teodosio il grande, per servire di sepoltura alla sua famiglia. Sonovi in fatti tre grandiose tombe in marmo, quella della detta imperatrice, e le due degli imperatori Onorio suo fratello, e Valentiniano III suo figlio.

Ma la così detta *Rotonda*, o chiesa di Santa Maria della Rotonda, che ora è fuori della città, vicino alle mura, è il monumento più considerevole delle sue antichità: essa fu eretta alla memoria di Teodorico dalla celebre Amalasunta di lui figlia.

Questo monumento sepolcrale si compone di due

piani: l'inferiore è al presente mezzo interrato e riempiuto d'acqua, il piano superiore forma una sala circolare che termina a vòlta d'un sol pezzo. Questo coronamento monolito rende celebre il monumento: esso consiste in un pezzo di pietra d'Istria, tagliato a foggia di coppa, il cui diametro è di 44 piedi; ha una cornice e delle modanature che ne rialzano la massa, che è di 9 piedi e 10 pollici.

De Caylus, che ha parlato di questo pezzo di pietra trasportato dall'Istria, e che è posto a 40 piedi d'altezza, lo ha paragonato, sotto il rapporto del mezzo e della potenza meccanica nell'impiego de'materiali, ai grandi sforzi degli antichi in questo genere, e venne citato come il maggiore esempio del loro gusto per tutto ciò che offriva nella costruzione l'idea d'un'eterna solidità. — Il dotto antiquario ha calcolato ciò che doveva sostenere il peso di questo masso colossale, ed ha trovato che questo peso doveva ascendere a 940,000 libbre.

Al di sopra di questa cupola monolita era collocato il sarcofago di porfido che conteneva il corpo di Teodorico. Attualmente è addossato alla muraglia del convento di S. Apollinare, che è nell'interno della città: ha 8 piedi di lunghezza e 4 d'altezza, ed è probabilmente una di quelle vasche che avranno un tempo servito nelle terme, come altre simili convertite di poi in arche sepolcrali. Pare che nel 1512, quando i francesi sotto Luigi XII, assalirono *Ravenna*, questo prezioso monumento sia stato violato e mutilato per levare i bronzi che lo adornavano.

RECIDERE, RISEGARE — (Reseper o Receper) — (Arch. Idraul.) Tagliare colla accetta o colla sega la testa di un palo che rifiuta i colpi del maglio per aver trovato un terreno petroso. E si taglia per metterlo a livello colle altre palafitte.

REFETTORIO — (Refectoire) — Chiamasi così in un ospizio, in una casa d'educazione o in una comunità religiosa un ampio locale ove le persone conviventi ne' detti stabilimenti si riducono insieme a mangiare.

Un locale simile deve avere in grande tutto ciò che si trova nelle sale da pranzo. Deve essere a non molta distanza dalla cucina, avere acqua per tutti i bisogni che ne dipendono. Vi si porranno armadj spaziosi, credenze, tavole fisse e sedili. Convien dare ai refettorj molta altezza; e se vengono provveduti de'mezzi proprj per riscaldarli nell'inverno, torna utile il praticarvi molte aperture per rinnovarvi l'aria in ogni tempo.

I *refettorj*, ne' monasteri, hanno somministrato agli architetti parecchie occasioni per costruirvi ampie e magnifiche sale, ragguardevoli per la loro composizione e decorazione. Tale si è in Venezia il *refettorio* de' Benedettini di San Giorgio maggiore, in fondo al quale Paolo Veronese aveva dipinto il famoso quadro delle *Nozze di Cana*, soggetto ottimamente scelto pel locale cui serviva di ornamento prima che venisse tolto di là e trasportato in Francia.

REGNARE — (Regner) — Si fa uso bene spesso di questa parola per esprimere, nell'effetto prodotto dall'architettura d'un monumento, il pezzo di costruzione, di disposizione, d'ordine e di decorazione che, sparso nell'insieme e ne' dettagli, deve fare sull'osservatore una impressione determinata. Si dirà quindi che vi *regna* un gusto pesante o leggiero, che vi *regna* uno stile duretto o capriccioso, che vi *regna* un carattere di ricchezza o di povertà.

Regnare dicesi ancora in un significato più tecnico parlando dell'impiego continuato in un edificio, di tale o tal altro membro, profilo ed ornamento.

Si dirà pure, che l'ordine dorico o corintio *regna* nell'esterno come nell'interno di un tempio. Il buon gusto esige che lo stesso genere di profili *regni* nella massa generale di un edificio. Talvolta l'architetto colloca nel fregio della trabeazione di un frontispizio di tempio od altro monumento, un cartoccio che *regna* tutto all'intorno. Il fregio a bassorilievo in cui era rappresentata la processione o la cerimonia dei panatenei *regnava* tutto all'intorno dalla cella del tempio di Minerva in Atene.

Dicesi parimenti che *regna* della confusione nella composizione d'una pianta, d'una decorazione di soffitto ecc. È una locuzione usitatissima.

* REGIONE — Secondo Leon Battista Alberti è una delle sei qualità degli edifizj, ed è quel luogo ampio ed aperto per tutto nel quale l'architetto dee procurare di eleggere il sito per alzare la sua fabbrica. — *Boss.*

REGOLA — (Règle) — Da uno strumento materiale detto *regolo*, di cui si fa uso per tracciare, in molte opere meccaniche, delle linee rette, il linguaggio ha tolta la parola e l'idea di *regola*, che si appropria ad ogni sorta di operazioni dell'intelletto. La teoria se ne serve particolarmente parlando di que' precetti dettati dalla esperienza, i quali valgono a guidare nelle belle arti coloro che le esercitano, ed a condurli verso la perfezione per la via più retta.

Le *regole* sono adunque, nell'ordine de' lavori e delle operazioni dello spirito, ciò ch'esse sono nella sfera delle opere e de' lavori manovali, e vi fanno lo stesso ufficio, quello cioè di dirigere e di abbreviare le operazioni.

Abbiamo già veduto altrove (V. Principio) che v'ha una distinzione da farsi tra i principj e le *regole*. La parola *principio*, come abbiamo detto e come indica la sua etimologia, esprime l'idea *d'origine*, di *sorgente* donde derivano le conseguenze, e queste conseguenze sono le *regole*. I principj, in qualunque siasi genere, sono, secondo l'ordine delle cose a cui si riferiscono, o convenzioni primordiali, o tesi generali di cui non potrebbesi oppugnare l'esistenza, la legittimità, la evidenza, e che servono di fondamento alle leggi che se ne deducono.

I principj sono verità generali: le *regole* ne sono applicazioni particolari.

I principj sono semplici di loro natura, senza di che non sarebbero principj. Le *regole* sono necessa-

riamente composte: primieramente perchè sono spesso derivate da più sorgenti; in secondo luogo, perchè si riferiscono altresì a più oggetti variati.

Come *semplici*, i principj che posano sulla unità o sulla universalità sono immobili; essi non possono essere nè modificati, nè accomodati ad alcuna considerazione. Tutto deve essere a loro coordinato. Le *regole*, perchè composte o derivate, sono spesso variabili ne' loro dettagli. I bisogni e le convenienze esigono, secondo i tempi, i luoghi, le circostanze, molte di quelle modificazioni che si chiamano eccezioni o licenze.

Inoltre i principj sono in piccol numero, nè saprebbesi scoprirne di nuovi: le *regole* per lo contrario sono innumerevoli. Ora, si danno dei principj estremamente fecondi in deduzioni, e che sono la espressione sovente compendiata di un gran numero di viste e di rapporti delicatissimi; perchè in questo genere, come in tutto ciò che spetta all'intelligenza, non vi ha nulla di limitato. Può darsi adunque che una vista novella, emanata da una verità fondamentale, dia origine a qualche nuova *regola*.

Da ciò risulta che vi debbono essere diverse classi di *regole*, le quali saranno più o meno imperiose, secondo che esse emaneranno da un principio più o meno esclusivo, o ch'esse ne saranno le conseguenze più o meno dirette o necessarie. Avviene in fatti bene spesso, in mancanza di questa riflessione, che si dà o si prende per *regola* principale e rigorosa quella che non è che la conclusione indiretta di un'altra *regola*. Si è veduta inoltre non di rado la confusione delle idee in questo genere trasformare in *regola* l'eccezione medesima della *regola*. Di là nacque l'abuso (V. questa parola). In fine dagli abusi stessi si è preteso far derivare nuove *regole*.

Applicando gli elementi di questa teoria all'architettura, a noi sembra, che potrebbesi dividere in quattro classi le *regole* di quest'arte. — Vi sono infatti delle *regole* che posano sui principj della ragione e della natura stessa delle cose. — Vi sono delle *regole* che hanno per principio la costituzione dell'animo nostro, e la legge delle nostre proprie sensazioni. — V'ha un ordine di *regole* il quale non ha per base che il principio dell'uso e l'autorità degli esempj. — Vi sono in fine delle *regole* che derivano dall'abitudine ed anche da qualche pregiudizio.

§ I. Alla prima classe corrispondono quelle *regole* che trovansi stabilite da per tutto. Tali sono quelle particolarmente della solidità, della unità, della semplicità, il cui scopo è di soddisfare al bisogno, e di produrre l'utile.

La sola ragione, o, se si vuole, la natura delle cose, assicura l'esecuzione di queste *regole*, e ci obbliga a riconoscerne il dominio. Sono esse che formano il codice pratico della costruzione; sono esse che obbligano il costruttore a proporzionare fra loro le masse di un edificio, ed il carico di queste masse ai loro punti d'appoggio, che insegnano a porre in un giusto accordo i pieni ed i vuoti; che, nell'impiego dei materiali, determinano il modo di conformarli al disegno generale; che indicano i rapporti di distanza, di altezza e di estensione degli oggetti fra loro. Sono esse che fissano, dietro calcoli esatti, il punto sin dove l'arditezza può essere spinta, senza compromettere la solidità; che determinano le proporzioni dipendenti dall'equilibrio e dalla ponderazione, dalla resistenza de' corpi, dalle forze e dalle spinte. Tutte queste *regole* sono il risultato ora dell'esperienza, che supplisce bene spesso al calcolo; ora del calcolo fondato sulle leggi della fisica e della meccanica, e che esimono dalle lezioni dell'esperienza.

Tale si è il vantaggio di queste *regole*, ch'esse vi fanno godere de' frutti accumulati dalla scienza dei secoli, che abbreviano i lavori dell'artista, e lo mettono in grado di procedere francamente con mezzi infallibili. Quindi coteste *regole* trovano pochi contraddittori a se stesse, e niuno poi ne mette in dubbio la utilità. E siccome esse possono venire di continuo assoggettate a dimostrazioni matematiche, così non vi può essere, rispetto a loro, altra controversia che sul più od il meno, perocchè gli oggetti ai quali sono applicate non essendo sempre gli stessi, queste varietà si oppongono ad una rigorosa e matematica uniformità.

Abbiamo già detto abbastanza dell'azione e del potere delle *regole* in quella parte dell'architettura, che si chiama arte di fabbricare.

§ II. La seconda classe delle *regole* è quella che va, per sua natura, soggetta a parecchie contraddizioni. Sono le *regole*, come abbiamo detto, che posano sui principj delle nostre sensazioni e della natura dell'animo nostro, vale a dire le *regole* dette del sentimento e del gusto. La ragione è chiara, perchè debbano essere soggette a maggiori controversie. Nè questo avviene per essere la loro base meno certa; no, ma questa certezza è morale; e come tale essa non ha quel genere d'evidenza materiale che colpisce i sensi.

Tuttavia le verità morali non esercitano sopra di noi un'azione minore di quella delle verità fisiche. Solamente esse vogliono essere percepite ed apprezzate dagli organi loro corrispondenti. Se vi ha nei rapporti materiali delle *regole* di solidità una verità che colpisce i sensi di tutti gli uomini con una evidenza incontrastabile e materiale, vi ha altresì un'altra specie di evidenza che parla all'intelletto, al sentimento, al gusto; ed allora vi sono delle *regole* che additano le vie ed i mezzi di far provare a tutti gli uomini le impressioni risultanti dall'accordo delle opere dell'arte colle facoltà morali che ne devono giudicare.

Così noi vediamo che le opere dotate di questa proprietà sono in grado di produrre, in ogni tempo e paese, le medesime impressioni. Ciò avviene perchè le leggi morali dell'intelletto sono universalmente riconosciute come, per esempio, le leggi fisiche del-

l'equilibrio. Le facoltà dell'anima nostra, destinate a pregiare il vero ed il bello morale, non hanno nulla di meno determinato quanto la proprietà degli organi fisici per giudicare delle misure e de'numeri. Ma può avvenire che, per un'aberrazione di giudizio, si venga ad introdurre nel discernimento delle *regole* del sentimento e del gusto quel genere e quella misura di critica che non riconosce per vero se non quello che può essere misurato o calcolato. Null'altro però devesi da ciò conchiudere, se non che il cieco il quale niega la luce prova che non ha occhi. V'hanno similmente degli uomini che mancano della capacità morale di riconoscere le cose dell'intelletto. Ma vi è sempre stato un consenso universale, ed in tutti i tempi, nel riconoscere queste *regole*.

Sì, vi è sempre stato e vi sarà sempre delle *regole* certe ed invariabili di sentimento e di gusto, perchè esse sono fondate sulla natura dell'anima nostra.

Sono queste *regole* che insegnano ad osservare quei giusti rapporti di simmetria e di euritmia, il cui effetto è di produrre agli occhi l'armonia visuale delle linee o delle forme, nella maniera stessa che le *regole* dell'armonia musicale producono per l'orecchio un complesso di suoni piacevoli.

Sono queste *regole* che insegnano a fare d'un edificio un'opera, di cui il tutto e le parti, a somiglianza dei membri d'un corpo organizzato, si corrispondano con un ordine tale, e tale giustezza di misure reciproche, che il tutto possa indicare la dimensione di ciascuna parte, e che la minima parte faccia conoscere la dimensione di tutto l'insieme.

Ora queste *regole*, che diconsi *regole* di proporzione, avendo il loro principio e la loro ragione nell'imitazione delle opere stesse della natura, non possono essere contestate. Chi ne volesse contestare l'effetto e l'azione sopra di noi, sconoscerebbe il principio stesso e la causa del piacere che noi proviamo dall'armonia della natura.

Altrettanto deve dirsi di tutte le *regole* dell'architettura, le quali, attinte alla sorgente delle sensazioni che producono su di noi le opere della natura, altro non sono che una trasposizione delle medesime cause applicate ne' loro effetti alle opere dell'arte. Tali sono le *regole* dipendenti dal principio di quella *unità* la cui natura ci manifesta in tutto e per tutto gli effetti. Essa ha talmente costituita le facoltà che ha il nostro spirito di percepire, di sentire e di giudicare, che per ricevere da un oggetto delle impressioni piacevoli, noi abbiamo bisogno ch'esso si presenti a noi sotto rapporti semplici, i quali ne rendano facile la percezione. Perciò ogni *regola* fondata sul principio d'unità sarà altrettanto certa nel suo genere quanto quella di cui è giudice il senso fisico. Non v'ha persona che non sia forzata di confessare che la incoerenza e la moltiplicità delle parti producendo la confusione, distruggono il sentimento del piacere, che un tutto ben ordinato deve produrre in noi. Quindi le *regole* d'unità nella composizione d'una pianta, le *regole* d'unità nell'ordine del suo alzato, le *regole* d'unità nella distribuzione dei dettagli de' suoi ornati, non hanno nulla di arbitrario, nulla di contrastabile. Avendo la natura stessa tracciate queste *regole* nell'insieme di tutte le sue opere, non è l'uomo che le ha formate, non è l'artista che le ha immaginate: egli le ha riconosciute e le ha trasportate nelle produzioni del suo genio e del suo lavoro.

Lo stesso è delle *regole* applicabili alla teoria del carattere. Chi non sa che la natura ha impresso a ciascuna delle sue produzioni una maniera di essere, una fisonomia speciale che le fa riconoscere senza incertezza, e che essa medesima è una indicazione evidente delle sue qualità o delle sue proprietà? L'uomo non può ricusare di obbedire a questa sorta di modello nella conformazione di un certo numero delle sue opere, le quali, destinate ad un uso particolare, hanno l'obbligo più o meno formale di far conoscere colle loro forme il genere del bisogno a cui esse corrispondono. Non sappiamo dire quanti oggetti usuali, nella sfera de' bisogni della vita, osservano questa *regola*, a meno che l'azzardo od il capriccio non distolgano la loro forma dal corrispondere all'uso cui sono destinate.

Vi ha dunque una *regola* di sentimento e di gusto dettato dalla natura, il quale prescrive ad ogni genere d'edificio il carattere che deve avere per corrispondere, più chiaramente che sarà possibile, alla natura del bisogno o dell'impiego che forma la sua destinazione. Assoggettandosi questa *regola*, l'arte non sa che imitare la natura nelle sue opere, e nella specie d'istinto dell'industria meccanica d'una quantità di oggetti, il cui bisogno naturale detta la forma od il tipo.

Se quest'istinto è una legge della natura non si possono dunque riguardare come arbitrarie le *regole* derivate da questa legge: ora non è un obbiettare contro di esse l'opporre le trasgressioni più o meno dirette cui possono andare soggette. Non vi sarebbe in fatti alcuna legge di saggezza, di morale o di giustizia, che non si potesse in questo modo rifiutare, sotto pretesto che vi sono degli uomini o delle azioni insensate, immorali od ingiuste.

V'ha un'altra legge della natura che l'architettura si è appropriata, o di cui essa si è appropriata le conseguenze, per farne una delle sue *regole*; ed è quella che vuole che nelle sue opere, come in quelle del gran modello da cui essa toglie lo spirito, il dilettevole proceda sempre dall'utile. Se la natura nella sua saggezza ha avuto cura di accoppiare un piacere alla soddisfazione di ciascun bisogno, l'architettura si è imposta la medesima legge; del pari essa ha voluto che le parti necessarie o i dettagli di costruzione divenissero ad un tempo oggetti di bisogno e di piacere. Essa ha dunque stabilito come *regola*, che ogni ornamento procedente più o meno direttamente da un impiego necessario o utile sia tenuto a manifestare la sua origine, e diviene per tal

modo proprio ad appagare simultaneamente la ragione e la immaginazione.

Certo è che in quest'ordine di *regole* si riscontrano maggiori contraddizioni. La parte ornamentale dell'architettura è sottoposta ad un gran numero di convenzioni che aprono all'arbitrio un vastissimo campo. Tuttavolta non potrebbe negarsi che, allorquando si vuol investigare l'origine di tutti gli ornati, il maggior numero non si presenti come fondato su qualche ragione di utilità, o suscettibile d'essere ricondotto ad un sistema ragionato. Spetta pertanto a questi di imporre la legge agli altri. Il semplice buon senso vuole, se vi debbono es-sere delle eccezioni alla *regola*, che non sia la *regola* la quale ceda alle eccezioni.

Abbiamo percorse in una teoria generale le due classi di *regole* che sono da riconoscersi in architettura, come fondate su fatti evidenti, su autorità morali o fisiche, di cui non potrebbesi negare l'esistenza e la realtà. Così non sarà delle altre classi di *regole*, di cui ci rimane a parlare.

§ III. V'ha, come abbiamo già detto, una terza classe di *regole* che non riconoscono altro principio che l'uso e gli esempj, e queste *regole* non sono quelle che abbiano minori osservatori. Mentre le precedenti si trovano scritte nel gran libro della natura, in cui pochissimi sono in grado di leggere, queste formano l'oggetto e la materia di quasi tutti i trattati didattici. Questi trattati in fatti non ci offrono che l'analisi delle parti scomposte di tutti gli edificj, secondo ciascuno degli ordini che entrano nel loro insieme, e, se è permesso il dirlo, l'inventario delle forme, grandi o piccole, che vi si riscontrano. Il risultato di queste *regole* è d'insegnare le misure relative di ciascuno di siffatti dettagli, dietro un certo accordo di esempj ricavati dalle opere o dell'antichità, o de' tempi moderni.

Siccome l'architettura cesserebbe di essere una delle Belle Arti, se si potessero fissare in una maniera aritmetica le misure ed i rapporti dai quali dipende la sua bellezza, così non bisogna riguardare ciò che è prescritto in questi trattati se non come una specie di termine medio tra il più ed il meno. Questi trattati somigliano, nel loro genere, alle grammatiche, le cui *regole* vi additano piuttosto ciò che si deve sfuggire per non commettere errori, di quello che debbasi fare per produrre delle bellezze.

Egli è evidente che tali *regole* non hanno azione che su quella parte dell'arte che può denominarsi tecnica o metodica: quindi sono esse soggette a cadere in doppio discredito, primieramente per parte di coloro che fanno dell'architettura un mestiere, ed in secondo luogo per parte ancor più di certi spiriti insofferenti d'ogni specie di giogo, i quali negano le verità teoriche per questo solo che non possono essere sottoposte alla evidenza materiale o matematica.

§ IV. A motivo del rispetto cieco e scrupoloso di taluni per quest'ultima classe di *regole*, noi le abbiamo denominate d'*abitudine* e di *pregiudizio*. Se in fatti vedemmo l'architettura abbandonata per un certo tempo, in causa del disprezzo di tutte le *regole*, alla follia delle innovazioni ed a tutti i giuochi del capriccio; se anch'essa si trova sovente esposta al pericolo de'sistemi non esperimentati, potrebbesi attribuire in gran parte quest'effetto alla insulsa monotonia di quegli spiriti servili che non sanno che trascinarsi sulle orme de' loro predecessori. Vedremo pertanto il gregge servile de' copisti provocare alla fine quella falsa indipendenza che attribuisce alle *regole* ciò che non è dovuto che alla viziosa maniera d'interpretarle e di seguirle.

Udremo da taluno ripetere che le *regole* non sono state fatte che dietro i capolavori; che avendo questi per conseguenza preceduto le *regole*, esse sono inutili.

Ma vi ha confusione ed errore nell'idea che si forma e nell'uso che si fa qui della parola *regola*. Egli è chiaro che non intendiamo parlare che delle *regole* scritte, o dedotte in particolare dalle opere, vale a dire delle *regole* didattiche. Ma queste opere, dietro le quali i critici hanno ordinate siffatte *regole*, non avevano operato secondo *regole* d'un ordine superiore, scritte nel gran libro della natura? Ed i rapporti di giustezza, di verità, d'armonia, risultati dei lavori dell'intelletto e di un genio imitatore delle opere della natura, non erano *regole* generali prima di essere state particolarizzate ne'metodi, di cui effettivamente la pratica ed il pregiudizio pongono sovente in discredito il valore?

Il disprezzo adunque dello spirito novatore o detrattore del passato è unicamente rivolto alle *regole* scritte dietro le opere, non della natura, ma dell'artista. Nel confessare che colui, il quale conoscesse solamente le *regole* scritte, senza risalire ai principj da cui essa sono dedotte, correrebbe pericolo di essere soltanto ripetitore delle opere altrui, noi diremo che l'abuso che si può fare di queste *regole*, quand'egli limita ad esse soltanto il suo studio, non potrebbe farne condannare l'uso. Non saprebbesi in fatti accordare che le lezioni pratiche le quali, per insegnare i segreti dell'arte e del genio de'grandi maestri acquistano autorità dai loro esempj, potrebbero divenire secondo gli uni inutili, e secondo altri pregiudicevoli, come ostacoli alla produzione dei capilavori.

Ripetiamolo ancora: la ragione si è perchè si confonde sotto il nome comune di *regole* lo sviluppamento de'grandi principj regolatori del genio colle analisi, se possiam dirlo, grammaticali, che sono per la scienza dell'architettura quello che sono per la eloquenza o la poesia i rudimenti scolastici. Non già, come abbiamo detto, che queste *regole*, dedotte dalle migliori opere, sieno o inutili o pregiudicevoli, benchè esse possano far nascere presso molti l'abitudine della pratica che esonera dal cercare più in alto delle lezioni e dei modelli; ma l'abuso che può farsi d'una cosa non è sempre una ragione per proscriverne l'uso.

Ciò non pertanto (continuano i novatori ad obbiet-

tare in fatto d'arte e particolarmente d'architettura) le *regole* qualunque esse sieno, non infondono il genio. Certo, risponderemo, se lo infondessero, il genio non sarebbe che un risultato di *regole;* ed allora non vi sarebbe più genio, non vi sarebbe che un processo meccanico; e si farebbero dei capolavori, come si tirano delle linee rette.

No, le *regole* scritte non danno il genio; ma chi potrebbe negare ch'esse non sieno proprie a guidare l'artista nello studio delle leggi della natura, nella osservazione dei rapporti, delle progressioni del bello e del vero? Le *regole* non danno il genio, perchè la natura sola lo dà; ma chi ha ricevuto questo dono può egli ricevere da certe *regole* dei lumi per condurlo più sicuramente?

No, le *regole* non danno il genio; ma non si dà un'opera di *genio* senza queste *regole*, perchè noi vediamo che sono gli uomini di genio soltanto i quali porgono gli esempj che costituiscono le *regole* scritte.

No, le *regole* sole non creano capilavori, ma esse risparmiano all'ingegno molte prove e molti tentativi; esse prevengono molti errori, e preservano dai difetti in cui può farci cadere la immaginazione.

Le *regole* stesse che, non derivando dai grandi principj di una teoria elevata, risiedono nella sfera subalterna della semplice pratica, non lasciano di dover essere considerate come guide proprie a condurre l'artista nelle regioni della invenzione, senza per altro impedirgli di comunicare a suo talento, e di tracciare a se stesso altre vie, purchè menino allo scopo con una direzione più sicura e più breve.

REGOLARE — (Régulier) — Dicesi in generale di ciò che è fatto secondo le regole stabilite. Un ordine di colonne sarà *regolare* quando l'architetto siasi conformato alle proporzioni adottate, abbia osservato i rapporti fra i diametri delle colonne ed i loro intercolonnj, come altresì le forme di dettagli o di profili che prescrivono le migliori opere de' più accreditati scrittori.

Chiamasi parimenti *regolare*, in altro senso, ma che in fatto è una conseguenza del primo, qualunque insieme che si compone di parti eguali fra loro o simmetriche. Perciò dicesi che una fabbrica, una piazza, una facciata sono *regolari*, quando tutte le parti si corrispondono con esattezza e formano un tutto completo. E questa corrispondenza e questa simmetria formano una delle prime regole dell'architettura e di tutte le opere che aspirano a recar piacere, nella guisa stessa che ci recan piacere quelle della natura, tanta è la *regolarità* ch'essa ha posto nelle sue opere.

* REGOLATORE — (Idraul.) — Piccola macchina di muro, di pietra o simili col fondo orizzontale e con le sponde perpendicolari, che si fabbrica ne' fiumi per la misura dell'acque correnti.

Dicesi anche di quella fabbrica di materiali che serve a stabilire la sezione d'un fosso, o simile, onde regolare le successive scavazioni in perpetuo. — *ALB.*

REGOLETTO — (Réglet) — Piccolo *regolo*. Ed anche membro degli ornamenti, di superficie piana; che anche dicesi *regolo*, *listello*, o lista.

REGOLI — (Echasses) — Pezzi di legno sottili a guisa di *lattole* per misurare l'altezza delle pietre.

REGOLO — (Règle) — Strumento di legno o metallo, col quale si tirano le linee rette.

I lavoratori di metallo servonsi di *regoli* di ferro o di rame.

Gli architetti e gl'ingegneri fanno uso di *regoli* di legno di diverse lunghezze, da un pollice e mezzo a 3 pollici di larghezza, e di 4, 5 o 6 linee di grossezza, un lato del quale, tagliato a sbieco serve per tirare le linee ad inchiostro, e l'altro lato, che è quadrato, serve per delineare a matita.

Si distinguono più sorta di *regoli:*

Il *regolo* d'apparecchiatore ha ordinariamente 4 piedi, diviso in piedi e pollici.

Quello del falegname è a punta mobile di 6 piedi di lunghezza, vale a dire è diviso in altrettanti piedi.

Il *regolo* da muratore è lungo 12 o 14 piedi, serve sotto il livello per regolare un corso di pietre e per eguagliare i piedritti ed i peducci.

Il *regolo* a piombo è quello che in tutta la sua lunghezza, ha la stessa larghezza, e nel mezzo del quale è tirata una linea retta che riceve il filo di un piombo attaccato alla sua estremità superiore, e la cui estremità inferiore è tagliata o scavata a porzione di cerchio, per lasciare il piombo in libertà; serve questo ad innalzare a piombo le opere di murazione o quelle di legname, applicando uno de' suoi lati sulla superficie dell'opera.

Il *regolo* del vetrajo è di legno sottile, di varie lunghezze, in mezzo al quale sono attaccati due piccoli uncinetti, che servono a maneggiarlo ed a soggettarlo al luogo, quando si vuol tagliare il vetro col diamante.

Gli antichi fanno menzione d'una specie di *regolo*, da loro chiamato *regolo lesbio;* esso era di piombo, e quindi flessibile, e formava tanti angoli quanti se ne volevano. L'adoperavano in un genere di costruzione che può tuttora vedersi negli avanzi di molti muri antichi. Secondo questo metodo d'apparecchio, s'impiegavano le pietre come la natura le porgeva, senza squadrarle; vale a dire si lasciava loro la forma irregolare, di modo che descrivevano dei poligoni irregolari di ogni dimensione. Coteste pietre messe una volta in opera, per aggiugnerne loro delle altre e accomodarle ne' tagli ed alle linee de' loro angoli, si rilevavano questi angoli col *regolo* di piombo che Aristotele chiama *lesbio*, e riportavasi il *regolo* così conformato sulle pietre, che venivano tagliate a norma di quelle a cui dovevano essere accompagnate. Questa costruzione era probabilmente in Grecia il perfezionamento di quel fabbricar rustico de' primi tempi, in cui si univano senza giuntura artificiali enormi massi senza taglio e squadratura, e che vengono designati da Pausania sotto il nome di ἀργῶν λιθῶν.

RELAZIONE — (Rapport) — L'uso più comune di questo vocabolo, in architettura, è di esprimere nella combinazione delle parti di un edificio, la *relazione* o la corrispondenza delle masse essenziali, delle loro misure, de' loro dettagli ed ornamenti.

Non vi ha quasi nulla nelle opere delle arti e fors' anche in quelle della natura, che abbia un valore assoluto e tale che si possa considerarlo, indipendentemente da ogni *relazione*. Siccome non v'ha nulla che non sia composto di parti, così dalla *relazione* delle parti fra loro e col tutto verranno sempre giudicate le qualità di ciascun oggetto.

Quindi le idee più semplici, quelle per esempio di grandezza, sono più di quello che non si crede sottomesse all' azione di *relazione*. Una massa più piccola d' un' altra sembrerà più grande in ragione delle parti o degli oggetti che si pongono in *relazione* con essa, e che le serve di scala. Un edificio sembrerà più grande in un sito angusto: lo stesso, se il sito è vasto, ci sembrerà piccolo.

Qualche volta la mancanza assoluta di divisione in una mole grandiosa, non presentando all' occhio alcuna *relazione* facile a misurarsi, impedisce di valutarne la grandezza. Talvolta le divisioni troppo moltiplicate, decomponendo la massa in dettagli troppo difficili ad essere sommati, si oppongono all' effetto della grandezza, perocchè ci colpiscono soltanto colla piccolezza delle parti. Nel primo caso, le *relazioni* troppo estese sfuggono alla misura della vista; nel secondo, è l' occhio stesso che vi si rifiuta.

L'architettura, come le altre arti, consiste in *relazioni*. Ma ciò che forma difficoltà si è ch' essa non ha, nella natura, alcun modello che le somministri esempj begli e fatti, e regole particolari. L' architetto non può quasi mai assicurarsi dell' effetto delle *relazioni* nell' insieme, ch' egli immagina, mediante un confronto con un modello reale. Egli non può ricorrere alla prova della realità che in alcune parti di dettaglio, come in qualche profilo di trabeazione, in qualche contorno di capitello; ed inoltre egli non potrebbe vederli in *relazione* colla massa totale dell' edificio che ancor non esiste. Non v' è che una grande esperienza, l'abitudine de'confronti ed un sentimento squisito e delicato che possano fargli indovinare, ne' progetti che concepisce, l' effetto che produrrà l' opera eseguita in grande.

Dietro ciò, che possiamo chiamare *relazioni* lineari, e per così dire materiali, di cui abbiamo parlato, vi ha per l' architettura una quantità di altre *relazioni* intellettuali o morali, dalla giustezza de' quali dipende il merito, la proprietà ed il carattere di qualunque edificio. Perciò dalla scelta delle proporzioni, dall' impiego delle forme, dall' applicazione degli ornati procederanno, per lo spirito dell' osservatore, quegli effetti che porranno l' edificio in *relazione* colla sua destinazione, e produrranno impressioni che gli sono analoghe. Ma, come ben si vede, la teoria di questa specie di *relazioni* essendo la teoria stessa del gusto e dell' architettura, essa può rinvenirsi in dettaglio in tutti gli articoli di questo dizionario di cui forma lo scopo principale: e quindi non allungheremo di soverchio il presente.

RELAZIONE o RAPPORTO — Nella parte amministrativa de' fabbricati, chiamasi il giudizio per iscritto che fanno gli esperti nell' arte, nominati d' officio, o privatamente, sulla qualità o quantità, o sul prezzo delle opere; e talvolta anche su qualche punto dubbioso o controverso d' un progetto di costruzione, o di un nuovo processo.

RELIQUIARIO o RELIQUIERE — (Reliquaire) — Vaso o altra custodia dove si tengono e si conservano le reliquie di qualche santo.

I *reliquiarj* sono opere per lo più di oreficeria, e l' arte ha imitato quanto alle loro forme, quelle che veggonsi scolpite sui sarcofagi. E tale in fatti è il genere che ad essi appartiene: si ha però l' avvertenza di porvi dinanzi per riparo un cristallo, attraverso del quale si veggono le reliquie del santo, esposte alla venerazione de' fedeli.

REMENATO — (Remenée) — La curvatura d'un grand' arco di cerchio minore della metà, al disopra dell' ambrasura di una porta o di una finestra.

RENA — (Sablon) — Specie di sabbia finissima, e per lo più bianca, che serve a molti usi, come per esempio negli orologi detti a *polvere* o *polverini*.

RENAJO, CAVA DI RENA — (Sablonnière) — Quella parte del lito del mare e del letto del fiume rimaso in secco, nella quale è la rena.

* RENAJUOLO — Quegli che porta la rena. — *BALD.*

REPOSITORIUM — Era ne' tempj un luogo appartato in cui si custodivano le cose preziose.

Era pure, per quanto si crede, ne'lararj o nelle cappelle domestiche, un armadio in cui si tenevano i vasi votivi. E si è tratta questa congliettura dalla quantità de' vasi di terra cotta ornati di disegni o di pitture, che per lo più ci presentano nel rovescio del lato principale una parte meno ornata, o con pitture negligentate o nel soggetto o nella esecuzione; onde si è opinato che questi vasi fossero collocati in un armadio o *repositorium*, i quali non mostravano che il lato principale, e perciò era condotto con maggior diligenza.

* RESISTENZA — In architettura è quella forza che sostiene la parte che forma pressione. Affinchè una fabbrica sia solida, la resistenza dev'essere maggiore alquanto della pressione. Un muro semplice è al tempo stesso pressione e resistenza, perchè le parti superiori premono le inferiori che le sostengono. Ma la resistenza totale, o la maggiore per lo meno, è nelle fondamenta. Le volte, i solai, i tetti formano il peso dell'edifizio; le mura ne sono il sostegno e la resistenza. Le mura agiscono col loro peso verticalmente; le volte agiscono obliquamente; alcuni altri pesi premono in un modo o nell' altro, e tutto dee calcolarsi dall' architetto, il quale sempre dee avere in vista la prevalenza della resistenza. Il *Mascheroni*

ha fatto un buon libro *dell' Equilibrio delle volte* fondate su questi principj. — *Boss.*

RESTAURARE o RISTAURARE — (Restaurer) — Rifare a una cosa le parti guaste e quelle che mancano o per vecchiezza o per altro accidente.

I Francesi adoperano più frequentemente questa voce in materia di scultura che di architettura, almeno prendendola non nel senso puramente meccanico, ma nel suo rapporto colla reintegrazione di opere e monumenti antichi deteriorati dal tempo o da altri accidenti, a cui sono stati esposti.

La parola *restaurare* è divenuta comune dall' epoca in cui le arti sono risorte, specialmente in Italia nel decimoquinto e decimosesto secolo. Si cominciò allora a ricercare tra le rovine di Roma antica e di alcune altre città gli avanzi delle statue mutilate, che il tempo e le vicende avevano sepolto sotto le ruine degli edificj, di cui formavano un tempo l'ornamento. Quasi tutte queste opere erano di marmo: quindi si cercò di render loro la integrità della forma primitiva, rifacendo colla stessa materia le parti guaste e le membra di cui erano mancanti: ed in ciò consiste propriamente il *restaurare*. Fra il numero prodigioso delle statue, sottratte alla distruzione ed alla barbarie, poche se ne sono rinvenute, le quali non abbiano avuto bisogno di restaurazione in qualche parte. L' arte del restauratore richiede un ingegno speciale, che non è certamente comune, perchè di rado gli artisti abili e di rinomanza sonosi dedicati a questo genere di lavoro. Si ricordano però alcune statue antiche, le cui parti mancanti sono state rifatte da Michel-Angelo e dal Bernini. Da poichè lo stile dell'antichità divenne più famigliare, sonosi formati uomini abilissimi se non ad imitare almeno a contraffare, nelle restaurazioni, la maniera e per così dire la fisonomia dell'antico.

Si è del pari appropriata la parola *restaurare*, e l'idea non meno che il lavoro e le operazioni che esprime, all' architettura antica e ad una quantità de' suoi monumenti. Quanto a quest' arte ed a' suoi lavori, bisogna confessare che le difficoltà e gl' inconvenienti relativi ai processi della restaurazione, sono di minor conseguenza. Forse fino al presente si è paragonato molto abusivamente alle costruzioni più o meno deteriorate dell' antichità gl' inconvenienti della restaurazione delle statue. Vogliamo dire di quel soverchio ed eccessivo rispetto, il quale non può che sollecitare o compiere la distruzione di non pochi monumenti.

L' architettura in fatti si compone necessariamente nelle sue opere, di parti similari che possono, mediante un' esatta osservanza delle misure, essere identicamente copiate o riprodotte. L' ingegno non entra in una simile operazione, la quale può ridursi al più semplice meccanismo. Si conosce benissimo la difficoltà, e fors'anche la impossibilità, nelle operazioni il cui scopo si è, come in una bella scultura antica, di adattare alla metà di un corpo di Apollo o di Venere, la metà che gli manca. Ma non si comprende però qual pericolo potrebbe soggiacere un edificio mutilato, se venisse rinnovato, per esempio, il suo peristilio con una o più colonne fatte a somiglianza del loro modello e colla stessa materia, ed in eguali proporzioni. Tale si è, in moltissimi casi, la natura dell' arte di fabbricare che simili addizioni possono farsi ad un fabbricato mezzo rovinato, senza recare alla parte conservata la menoma alterazione.

Laonde si è veduto il Panteon di Roma *restaurato* nel peristilio mediante il ricollocamento d' una colonna di granito all'angolo, e col ristabilimento della trabeazione in questa parte, senza che il rimanente abbia sofferto per tale operazione il minimo danno in sè, ed in quanto all' opinione il più leggiero discapito. Chi mai di fatti preferirebbe di vedere quel bell' insieme guasto da una così spiacevole mutilazione? E chi, per lo contrario, non ama meglio godere di tutta quella composizione, quando d'altronde la restaurazione di cui si tratta è di tale natura da non poter indurre chicchessia in errore? Quanti monumenti antichi sarebbonsi conservati se qualcuno si fosse presa la cura di rimettere al loro posto i materiali caduti, o soltanto di sostituire una pietra ad un' altra pietra!

Per molto tempo ha dominato in questo particolare una prevenzione veramente ridicola: la quale vuolsi ripetere da una specie di mania generata dal sistema, preteso pittoresco, del giardinaggio irregolare, il quale per la esclusione data nelle sue composizioni a qualunque fabbrica o costruzione intera, parve non voler ammettere ne'suoi paesaggi che fabbriche diroccate, o che ne avessero la apparenza. La pittura aveva anche precedentemente messo in voga il genere così detto *di ruine*. D'allora in poi qualunque progetto di ristabilire un monumento antico ruinato incontrò la disapprovazione dei seguaci del pittoresco.

Tuttavolta converremo che si può tenere una via di mezzo nella restaurazione degli antichi edificj più o meno rovinati.

Primieramente non si devono *restaurare* i loro avanzi, che nella vista di conservare ciò che è suscettibile di somministrare all'arte dei modelli, o alla scienza dell' antico delle autorità preziose. Così la misura di queste restaurazioni deve dipendere dal maggiore o minor interesse che vi si associa, e dal grado di deterioramento in cui si trova il monumento. Spesso anche non si tratta che di un puntellamento per assicurargli ancora parecchi secoli di sussistenza.

In secondo luogo, se si tratta di un edificio composto di colonne, con trabeazioni ornate di fregi scolpiti a fogliami, o riempiuti di altre figure, con profili intagliati dallo scalpello antico, basterà riportare insieme le parti mancanti, converrà lasciare nella massa i loro dettagli, di maniera che l' osservatore possa distinguere l'opera antica e quella riportata per completare l'insieme.

Quello che viene da noi qui proposto, è messo in pratica a Roma da poco tempo rispetto al famoso arco trionfale di Tito, il quale è stato felicemente sgombrato da tutto quanto ne riempiva l'insieme, ed anche restaurato nelle parti mutilate, precisamente nel modo e nella misura che abbiamo indicato.

RESTAURAZIONE — (Restauration) — Dicesi, secondo il significato proprio della parola, del rifacimento delle parti di un fabbricato più o meno deteriorato, a fine di ridurlo in buono stato.

Restaurazione dicesi in architettura, in un senso meno materialmente meccanico, del lavoro che l'artista intraprende, e che consiste nel ritrovare, dietro gli avanzi, o le descrizioni d'un monumento, l'antico suo insieme, e il compimento delle sue misure, delle sue proporzioni e de' suoi dettagli. È noto, che bastano sovente alcuni frammenti di colonne, di cornicioni e di capitelli di un'architettura greca, per ritrovare almeno l' insieme della disposizione di un tempio. (V. Restaurare.)

RESTREMAZIONE — (Diminution) — Gli antichi chiamavano *contractura* (V. questa parola) quello che noi diciamo *restremazione* nelle colonne, e consiste in uno sfuggimento graduale del fusto della colonna o dal basso all'alto, o dal tergo della colonna in alto, quanto questa ha gonfiamento o entasi.

Alcuni hanno cercata l'origine della *restremazione* delle colonne nella imitazione degli alberi che hanno potuto servir loro di tipo; altri, come il Vignola, hanno creduto ravvisare la causa della forma della gonfiezza nella analogia colla conformazione del corpo umano. Tutte queste etimologie sono altrettanto problematiche, quanto oziose ne sono le fatte ricerche. Non è necessario di andare in Egitto per trovar la ragione della forma piramidale che il gusto, d'accordo col buon senso, ha dato alle colonne.

Per soddisfare, dice giudiziosamente il Perrault, a due cose che sono importantissime nell'architettura, cioè la solidità e l'apparenza della solidità, la quale forma una delle parti principali della bellezza dell'architettura, gli architetti hanno tenuto le colonne più grosse al basso che all'alto.

Vitruvio vuole che la *restremazione* delle colonne sia differente secondo la grandezza, e non secondo il numero dei moduli. Conviene, secondo lui, che una colonna di 15 piedi venga diminuita della sesta parte del diametro inferiore, e che una di 50 non lo sia che della ottava parte; e secondo una tale proporzione egli regola la *restremazione* delle altre grandezze medie. Tuttavia i monumenti che ci sono rimasti dell' antichità non ci hanno trasmesso esempi dell'applicazione di questa regola; e non si trova che le grandi colonne del tempio della Pace e del Portico del Panteon, come quelle del *Campo Vaccino* e della Basilica d'Antonino, abbiano una diversa *restremazione* delle colonne, per esempio, del tempio di Bacco, le quali non hanno che il quarto dell' altezza di quelle.

Esistono grandissime colonne, come quelle del tempio di Faustina, del portico di Settimio, del tempio della Concordia, e delle terme di Diocleziano, la cui *restremazione* è maggiore di quella che osservasi in altre colonne minori della metà, come quelle degli archi di Settimio Severo e di Costantino. In quelle piccole colonne minori di 15 piedi la *restremazione* non arriva alla sesta parte del diametro che Vitruvio loro assegna; essa non giugne che alla settima parte e mezzo; e tale è la misura della *restremazione* delle colonne di 50 piedi di cui si è parlato, lo che prova che le regole in questo genere non devono essere mai prese a rigore.

Lo stesso accade delle differenze di *restremazione* che si vorrebbero stabilire secondo la differenza degli ordini. Le regole e gli esempi sono pure su questo punto in contraddizione fra loro. Il Perrault eccettua però la così detta colonna toscana; egli crede, che per tenere una via di mezzo fra le diversità d' opinione su quest'oggetto, convenga darle sei parti del diametro, mentre se ne daranno sette e mezzo alle altre.

Vedremo, dalla tavola delle diversità di *restremazione* paragonate alle differenze di dimensione e di distribuzione nelle colonne, che gli antichi ne' loro edificj non sonosi mai regolati secondo il sistema di Vitruvio, poichè in uno stesso ordine, ed in una eguale grandezza di colonna, si osservano differenti *restremazioni*, come se ne trovano di eguali in ordini simili ed in eguali dimensioni. Apparisce da questa tavola, che la colonna dorica del teatro di Marcello e la dorica del Coliseo, che sono a un di presso della medesima grandezza, variano nella loro *restremazione* come 12 a 4. Per lo contrario rilevasi la stessa *restremazione* nella colonna del tempio della Fortuna Virile, ed in quella del Portico di Settimio, l' una delle quali è d' ordine jonico ed ha solo 22 piedi, e l'altra è d' ordine corintio ed ha sino a 37 piedi di altezza.

Dalle differenti *restremazioni* che sono state date a tutte le colonne, di cui riferiamo gli esempj nella tabella seguente, Perrault ne deriva una media, aggiugnendo il numero della più piccola *restremazione* al numero della maggiore, e prendendo la metà di questo numero, che arriva circa ad 8 minuti.

« Se in fatti (ragiona il Perrault) si aggiugne il » numero della più piccola *restremazione* che è quella » della colonna dorica del Coliseo, la quale non è » che di quattro minuti e mezzo, al numero della più » grande che è quella del dorico che si vede nel » teatro di Marcello, e che giugne sino a 12, la metà » di questi due numeri, che uniti insieme fanno 16 » e mezzo, sarà 8 ed un quarto.

» Egualmente se si aggiugne il numero della più » piccola *restremazione* delle colonne che rimangono, » la quale è sei ed un ottavo nella colonna della Ba- » silica d'Antonino, al numero della più grande che » è di dieci e mezzo nella colonna del tempio della » Concordia, la metà di questi due numeri, che uniti

» insieme fanno sedici e cinque ottavi, e otto è cin-
» que sedicesimi.

» Ora questa grandezza di otto minuti, che a un
» di presso corrisponde ad una settima parte e mezzo
» del diametro della colonna, pareggia da ogni lato
» la quinta parte del mio piccolo modulo, la quale
» è di quattro minuti.

» Non ho compreso in questa teoria le *restremazioni*
» seguite dai moderni, perchè sono esse affatto simili a
» quelle dell'antichità, o non variano che di poco,
» secondo il gusto degli autori, e secondo le conve-
» nienze relative alla diversità degli ordini ».

La *restremazione* delle colonne si fa (è lo stesso Perrault che parla) in tre maniere. La prima e più comune è di cominciare la *restremazione* al piede della colonna, e di continuarla sino alla sommità.

La seconda, che venne pure praticata dagli antichi, è di non cominciare la *restremazione* che al terzo inferiore della colonna.

La terza, di cui non si ha esempio nella antichità, si è di tener la colonna più grossa verso il mezzo, e di diminuirla verso le due estremità, vale a dire verso la base e verso il capitello, lo che le determina una specie di ventre che chiamasi gonfiamento.

Perrault non avea cognizione delle ruine della città di Pesto, ove trovasi un edificio dorico, le colonne del quale hanno un gonfiamento, denominato dai Greci *entasi*.

Sonovi diversi metodi geometrici impiegati o proposti dagli architetti per delineare la *restremazione* ed il ventre delle colonne. Il Vignola ne ha inventato uno ingegnoso, mediante il quale le due linee che fanno profilo della colonna si curvano verso le estremità nella medesima proporzione, curvandosi due volte più verso l'alto che verso il basso, perchè la parte superiore della *restremazione* è una volta più lunga dell'inferiore.

Francesco Blondel nel suo *Trattato dei quattro principali problemi di architettura* ha insegnato come si possa tracciare di un sol tratto la *restremazione* e gonfiamento delle colonne coll'istrumento trovato da Nicomede per delineare la così detta concoide degli antichi.

Lo stesso metodo può servire a tracciare la semplice *restremazione* dal piede della colonna alla sommità in modo che la linea venga a terminare perpendicolarmente al piede; a meno che non si voglia cominciare la curvatura al disopra del terzo dell'altezza, nel qual caso il profilo inferiore viene costituito da due linee parallele.

TAVOLA

della restremazione delle colonne secondo Perrault.

		Altezza del fusto			Diametro			Restremazion.	
		pied.	poll.		pied.	poll.		minuti	
Dorico	Teatro di Marcello	21	0	0	3	0	0	12	0
	Coliseo	22	10	1/2	2	8	3/4	4	1/2
Jonico	Tempio della Concordia	36	0	0	4	2	1/2	10	1/2
	Tempio della Fortuna virile	22	10	0	2	11	0	7	1/2
	Coliseo	25	0	0	2	8	3/4	10	0
Corintio	Tempio della Pace	49	3	0	5	8	0	6	1/2
	Portico del Panteon	36	7	0	4	6	0	6	1/8
	Are del Panteon	10	10	0	1	4	1/2	8	0
	Tempio di Vesta	27	5	0	2	11	0	6	1/2
	Tempio della Sibilla	19	0	0	2	4	0	8	0
	Tempio di Faustina	36	0	0	4	6	0	8	0
	Colonne di Campo Vaccino	37	6	0	4	6	1/2	6	1/2
	Basilica d'Antonino	37	0	0	4	5	1/2	6	1/8
	Arco di Costantino	21	8	0	2	8	2/3	7	0
	Interno del Panteon	27	6	0	2	5	0	8	0
	Portico di Settimio	37	0	0	3	4	0	7	1/3
Composito	Terme di Diocleziano	35	0	0	4	4	0	11	1/3
	Tempio di Bacco	10	8	0	1	4	1/4	6	1/2
	Arco di Tito	16	0	0	1	11	2/3	7	0
	Arco di Settimio	21	8	0	2	8	1/2	7	0

RETARE — (Graticuler) — Dividere un disegno in piccioli quadrati eguali, tracciati colla matita, per ridurlo dal grande al piccolo, o dal piccolo al grande, facendo sulla materia che deve ricevere la copia, una divisione di quadrati proporzionalmente eguale a quella dell'originale. E dicesi *retare* perchè questo metodo produce nella operazione che si fa una configurazione simile a quella d'una rete.

RETICOLATO, RETICULATUM — Denominazione d'una delle due specie di murazione, adoperate comunemente dai Romani.

Queste due specie di murazione (dice Vitruvio) sono il *reticulatum*, di cui tutti presentemente fanno uso, e l' *incertum*, che è il più antico. Il *reticulatum* fa più bella vista; ma è soggetto a fendersi, perchè le pietre che lo compongono non formano alcun legame ne' loro letti ».

Il *reticolato*, così detto perchè ha l' aspetto di una rete, produce in fatti alla vista l' opera più gradevole che possa farsi con piccole pietre. Era molto in uso negli ultimi tempi della repubblica romana. Una gran parte degli antichi edificj rovinati ne' dintorni di Roma è a *reticolato* quanto alla superficie esterna: il nucleo è composto di pietrame.

L' opera, detta *reticolato*, componesi di piccole pietre di tufo, la cui faccia presenta un quadrato di circa tre pollici in ogni senso, disposti a scacco queste pietre hanno una coda di 5 a 6 pollici di lunghezza, la quale va diminuendo di grossezza; e s'interna più o meno nel mezzo del pietrame. Quest' opera è dunque riquadrata di tratto in tratto con file orizzontali e altre perpendicolari di piccole pietre quadrilatere tagliate nella stessa pietra, di 7 ad 8 pollici di lunghezza su 5 pollici circa di grossezza, e di 4 a 6 pollici di larghezza affine di far legame nello spessore del muro. Sovente, in vece di piccole pietre, queste riquadrature si fanno di mattoni.

Si è veduto dal testo di Vitruvio riportato più sopra, ch' egli non approvava tanto questa specie di murazione, perchè le piccole pietre di cui son formate le superficie non hanno nè assetto, nè legame, e che i muri costruiti in tal modo sono soggetti a screpolare. È vero che questi piccoli materiali non devono la consistenza della loro unione che alle riquadrature summenzionate, che li tengono a posto, senza i quali cadrebbero senza dubbio; per altro convien confessare, e molte di queste costruzioni le comprovano, che avendo la precauzione di mantenere queste superficie con filetti di contorno, come si vede tuttora, moltissime di queste opere hanno attraversato i secoli senza aver dato segno della menoma disunione.

Possiamo addurre ad esempio di questa specie di costruzione e della sua durata, la mole ancor solidissima che fa parte delle mura di Roma fra la villa *Pinciana e la porta del Popolo*. Questa mole, la quale strapiomba per la spinta della terra che sostiene, ha più di 80 piedi di lunghezza sopra 36 di altezza: la grossezza media è di 20 piedi.

Le immense ruine della *villa Adriana* a Tivoli sono a *reticolato* eseguito con molta accuratezza: alcune parti sono così ben conservate, ch' esse pajono piuttosto costruzioni moderne interrotte di quello che sia opera fatta da 16 secoli. Ma l'opera più ragguardevole di questo genere si è il muro di un edificio che Adriano avea fatto costruire nella sua villa ad imitazione del *pecile* d'Atene. La sua lunghezza è di 613 piedi su 25 di altezza, e di 2 piedi e 3 pollici di grossezza. Questo muro, che è isolato in tutta la sua lunghezza, è ancora in buonissimo stato ed ha conservato il suo appiombo. Lungo il medesimo sonosi praticate delle porte carrozzabili pel passaggio dei carri di fieno, senza che queste aperture fatte senza precauzione abbiano alterata la consistenza delle parti vicine: le rotture di cui si è parlato non hanno stipiti che sostengano la murazione, e questa si sostiene in aria per la forza della malta.

Qualunque sia il bell'aspetto del *reticolato*, sembra provato dagli avanzi che se ne veggono nella villa Adriana, che, particolarmente nell'interno degli edificj di qualche importanza, fosse rivestito di marmo. In fatti, si veggono ovunque i buchi de' ramponi, o arpesi che tenevano fermi i rivestimenti.

* REVESI BRUTI (OTTAVIO), nobile vicentino, assai benemerito dell' architettura per avere inventato l'archisesto, compasso di proporzione, servibile non solo per le cose dell'architettura, ma eziandio per la geometria, l' aritmetica, la musica, ecc. Di tale sua invenzione pubblicò un libro intitolato: *Archisesto per formare con facilità i cinque ordini di architettura*, ecc. Costrusse sui proprii disegni alcuni edifizj che tuttora vedonsi in Brendola, territorio vicentino. — DE BON.

* REVETTI (MATTEO), di Milano, scultore e architetto della prima metà del secolo decimoquinto, fu uno dei migliori lombardi. Lasciò di sua mano in Venezia all' isola di sant' Elena un monumento elegantissimo del conte di Valtaro, ed Arquato della famiglia Borromea di Toscana, ove l' artista pose il suo nome a lettere d' oro. Di questo monumento, nè dei molti suoi fregi e figure, non rimane più traccia, perchè questa isola fu per tanti anni occupata da straniere milizie. — DE BON.

* REY (ANTONIO DEL), architetto spagnuolo e allievo di Giuseppe Herrera, nacque circa la metà del decimosesto secolo, e fu uno de' migliori architetti che fiorissero in Ispagna a quel tempo. Fu perciò incaricato di costruire il collegio di Valenza da quell'arcivescovo Giovanni de Rivera patriarca di Antiochia, e fece una bella e grandiosa chiesa, oltre un magnifico cortile nel collegio. — DE BON.

* RHAUDE (GIOVANNI PIETRO), insigne architetto cremonese, detto volgarmente Ro, nacque nella seconda metà del secolo decimoquinto. Nel 1492 fu eletto ispettore e commissario generale delle fabbriche ecclesiastiche nella città e diocesi, onde volendosi nel 1501 elevare ed ornare più nobilmente la

fronte del duomo, se ne affidò la cura a Rhaude, che seguendo il medesimo stile gotico la condusse ad una certa altezza, poi fece sorgere un attico di gusto greco-romano, senza che l'innesto dei due stili produca disarmonia. Compiuta l'opera, Pietro nel 1508 eresse sull'apice del frontispizio della cattedrale una torretta lodata dai buoni architetti contemporanei. Ignorasi ogni altra circostanza della sua vita. — DE BON.

RIALTO — Dicesi di una eminenza di terra, di sporti in ornamenti e simili.

RIALZAMENTO — Alzamento, e trovasi detto di fiume.

RIALZARE — (Rehausser) — Di nuovo alzare, rendere più alto quello che già era alto.

* RIBADIRE — Ritorcere la punta del chiodo e ribatterla verso il suo capo nella materia confitta, acciocchè non possa allentare, ma stringa più forte. — BALD.

RIBALTA — (Trape) — Si dà questa denominazione ad una chiudenda di legno composta di una forte intelajatura, ad una o due imposte, la quale essendo al livello dell'area d'un pian terreno, ne copre la discesa d'una cantina.

RICCHEZZA — (Richesse) — La *ricchezza*, che è l'opposto di povertà, la quale in architettura è un difetto, potrà essere una qualità stimabile, a condizione però ch'ella sia, o convenientemente collocata, o adoperata in una giusta misura, e ch'essa non consista unicamente nell'effetto che possiam dire materiale.

Come la povertà è in architettura l'eccesso e per conseguenza l'abuso della semplicità, del pari la ricchezza ha per eccesso, e in conseguenza per abuso, il lusso, che consiste in un impiego smodato degli oggetti di decorazione, od in una profusione senza gusto di materie preziose. Vi ha su questo particolare due pregiudizj che meritano di essere combattuti.

Il primo consiste in quell'istinto irragionevole, che spinge gli uomini a far caso di tutto ciò che è raro e di gran costo. Da ciò quel trasporto che notasi in tanti architetti ed ornatisti di prodigare in alcuni edificj le dorature, i metalli preziosi, i marmi screziati; di modo che comprendendovi ancora il brillante delle pitture l'occhio non trova parte alcuna ove riposare. Aggiungasi che dopo la impressione del primo colpo d'occhio, l'effetto di tutto questo è di non fare più alcun effetto.

Il secondo pregiudizio è quello che induce alcuni spiriti a biasimare nell'architettura l'impiego delle materie preziose o delle sostanze brillanti e ricche, come per esempio la doratura, e ciò sotto il pretesto che la bellezza fondamentale dell'arte non dipende dall'impiego piuttosto d'una che di un'altra materia.

Si converrà facilmente, che giuste proporzioni, un bell'accordo delle parti col tutto, e molti altri pregi, possono appartenere all'edificio che sia costruito di materiali i più comuni.

Convenendosi su ciò, da una parte, converrà dall'altra confessare altresì che i materiali meno pregevoli la pietra volgare, d'un bellissimo polimento, d'un colore brillantissimo, produrrebbero lo stesso effetto, come se l'edificio presentasse un impiego di sostanze più rare. Se la bellezza materiale non potrebbe pel gusto sostituire la bellezza morale, la più semplice ragione soggiugne del pari che essa non potrebbe escluderla.

Aggiugneremo di più: diremo che importa all'architettura di non isdegnare nelle sue opere tutto ciò che può accrescere alle impressioni morali l'effetto delle sensazioni fisiche. Non è che l'effetto, materiale se vuolsi, della grandezza lineare, non accresca quello del piacere ragionato, che risulta dalla grandezza proporzionale. Come tutto ciò che è elevato, vasto, possente, solido, massiccio, ci colpisce macchinalmente per quel sentimento naturale d'ammirazione che desta tutto ciò che è raro o difficile, e che ha costato grandi sforzi; è del pari impossibile che la idea di *ricchezza* non ci faccia provare una sensazione simile, sensazione istintiva, che si esprime colla parola ammirazione. Ora questo sentimento di ammirazione è uno di quelli che devono appartenere particolarmente ad un'arte, che non ha, come tutte le altre, a sua disposizione il potere di scuotere l'anima nostra mediante la pittura di tutte le passioni.

Ma devesi convenire, che vi ha fortunatamente una *ricchezza* principale, in architettura, la quale può manifestarsi e produrre la maggior parte de' suoi effetti, in tutte le specie di materiali, che la natura in ogni paese, presenta all'artista. Senza parlare dell'impiego moltiplicato delle colonne e della varietà dei loro aspetti, senza contare tutte le felici combinazioni che sanno produrre per lusingare gli occhi, e dare l'idea d'un lusso dispendioso, con una pianta ingegnosa, con alzati, il cui effetto ingrandisce lo spazio, basteranno le risorse dell'ornato, che la scultura sa applicare alla materia di cui dimentica l'abbiettezza, per far nascere in tutto l'edificio la impressione d'una grande *ricchezza*.

Tale si è, a vero dire, la *ricchezza* essenziale dell'architettura; e noi la intendiamo nel senso sotto cui il linguaggio ordinario esprime ciò che il gusto del lusso e della varietà appropria ad ogni sorta di oggetti. In fatti l'ornato, nel quale consiste questa *ricchezza*, è rispetto ad un edificio quello che è il ricamo rispetto ad una stoffa. Certo si è veduto qualche volta, in questo genere, il lusso, o la mania della *ricchezza* non serbare alcuna misura. Ma è noto che su questo punto non è il bello che fa la moda, ma bensì la moda che fa il bello. Abbiamo tolto questo esempio per far comprendere ciò che forma l'abuso delle *ricchezze* dell'ornato in architettura. Fortunatamente quest'arte, quantunque troppo spesso tributaria al capriccio dell'uso, è forzata, al pari di tutte le altre, di riconoscere certi principj fondati sulla natura dell'anima nostra: ora questi principj possono

talvolta subire la tirannia d'un disordine passeggiero; ma l' ordine non manca mai di riprendere i suoi diritti.

Per la qual cosa noi faremo vedere alla parola RIPOSO, che la *ricchezza* in architettura, non ha un valore che per opposizione delle parti liscie; che tutto ciò che è troppo continuato affatica lo spirito ed i sensi; che ogni piacere senza interruzione diverrebbe una pena; che per conseguenza *le ricchezze* dell'ornato hanno d'uopo di essere distribuite sul fondo che le riceve, secondo un sistema, o di progressione, che suppone opposizioni dal meno al più, o di successione alternativa, che dà all'occhio un riposo necessario, e gli risparmia la pena della confusione.

RICCO — (Riche) — Si dà quest' aggiunto in architettura ad un edificio in cui siensi impiegati tutti i modi di ornamenti, tanto di pittura, che di materiali pregevoli, come marmi, metalli preziosi, dorature, ecc.

RICERCATEZZA — (Recherche) — Questo vocabolo non si adopera nel linguaggio delle belle arti che per esprimere, non già la finitezza che si dà ai lavori, ma le cure soverchie che si mettono in questa finitezza.

Laonde si dice: vi ha nella esecuzione di tutti questi dettagli una grande *ricercatezza*; e ciò vuol dire che l'artista ha cercato sino allo scrupolo quell'estrema finitezza, che non permette di andare più oltre.

L' idea di *ricercatezza*, come l' abbiamo definita, si applica anche all'esecuzione delle opere architettoniche. Essa comprende l'idea di precisione nella distribuzione degli ornati e dei fogliami, di purezza nei profili, di nettezza nella unione e nelle commessure, di pulimento nelle superficie, e di regolarità nell'apparecchio.

Del resto, si fa uso talvolta della parola *ricercatezza* anche per lodare in un mobile e nelle parti che lo compongono, un certo gusto per gli ornati poco comuni, una scelta delicata di oggetti rari e curiosi, ed una diligenza di abbellimento applicato ad ogni cosa, che dinota il desiderio di distinguersi non tanto colla ricchezza, quanto colla grazia e colla eleganza.

* RICETTACOLO — Luogo dove altri ricoverasi; o dove si raccoglie checchessia.

* RICETTO — Denominazione di stanza particolare nelle case, ed è per lo più quella che s'interpone tra la scala e la sala.

RICINTO o RECINTO — (Enceinte) — Luogo chiuso. Ed anche quel giro di mura o di terrapieni che circonda una piazza o una città.

Chiamavasi *recinto*, nell'architettura de'popoli antichi, que' grandi cortili, que' porticati o gallerie, e generalmente quel gruppo di fabbricati che circondavano il corpo propriamente detto del tempio. I Greci denominavano *dromos* il recinto de' tempj Egiziani (V. EGIZIANA ARCHITETTURA, TEMPIO, ecc.)

* *Ricinto*, dicesi anche il girare de' fondamenti e delle muraglie, e più propriamente quella parete di muro, che si spicca dal piano della terra fino a un'altezza proporzionata alla fabbrica che si chiama il primo *ricinto*. Si dicono ancora *ricinti* alcuni legamenti di pietre grandi, o veramente di mattoni, che si tirano per tutta la lunghezza del muro, per abbracciar le cantonate, e fortificar tutta la fabbrica, e si fanno in più luoghi, in maggior o minor numero, secondo la qualità delle muraglie. E sotto nome di *ricinto* passano ancora generalmente le cornici, perchè queste ancora cingono le muraglie con fermissime legature. — *BOSS.*

* RICORRERE — Dicesi il continuare che fanno i basamenti, cornici, o altri membri d' architettura, cordeggiando attorno la muraglia. — *BOSS.*

RIDOTTO o RITIRATA — Nella distribuzione degli appartamenti dicesi di un picciolo locale ricavato da uno più grande, o per dare a quest' ultimo una maggiore regolarità, o per procurare alle grandi stanze le comodità che esigono. Tali sono per esempio i piccoli gabinetti che si riservano particolarmente vicino alle alcove. — *Ridotto* esprime sempre l'idea d' un locale ritirato, e posto fuori della circolazione ordinaria delle abitazioni.

RIDURRE — (Reduire) — Si fa uso di questa voce in tutte le arti del disegno, per esprimere le diverse operazioni per mezzo delle quali si diminuisce la dimensione dell'oggetto che si copia, ma conservando le proporzioni relative del tutto e di ciascuna parte.

Si *riduce* un quadro per mezzo di una reticola le cui divisioni, eguali in numero sull' originale da copiarsi, e sulla copia che se ne vuol fare, differiscono in grandezza, di maniera che i quadrati saranno per esempio più piccoli della metà per la copia, che non sono quelli dell' originale, quando si tratta di *ridurre* questo alla metà, e lo stesso per qualunque altra dimensione, come a un quarto, a un terzo ecc.

Si *riduce* ancora un disegno mediante lo strumento detto *pantografo*.

Si *riducono* le statue e le altre opere di scultura, col mezzo di telaj pe' quali sono indicate le divisioni graduate secondo la misura della riduzione che si vuol fare.

* RIFENDERE — Propriamente segar asse o pancone per lo lungo. — *BALD.*

* RIFONDARE — Rifare o accrescere i fondamenti degli edifizj, il che si fa quando per vizio del suolo o degli stessi fondamenti la fabbrica minacciasse rovina, o quando si volessero caricare di nuova e maggior fabbrica, o per altra qual siasi cagione. — *BOSS.*

RIGA — (Règle) — Strumento di legno o di metallo, di superficie piana e sottile, col quale si tirano le linee rette.

RIGARE — (Tringler) — Tirare sopra un pezzo di legno una linea retta con un filo tinto di pietra bianca o rossa per foggiare questo pezzo.

* RIGIDO — In natura tutto è flessibile ed ondeg-

giante. L'artista adunque, seguendo la natura, dee tenersi lontano dalla rigidezza e dalla fredda regolarità. Non può essere *rigido* nell'arte se non quello che si stacca dalla natura libera. — *BOSS.*

* RIGOGLIO — Sfogo delle volte, degli archi e simili. Il Cellini ha applicato questa voce anche al rigonfiamento del corpo d'un vaso. — *BOSS.*

RILIEVO — (Relief) — Nome generico che suol darsi ad ogni lavoro che ha della sporgenza; lo che fa supporre che si stacchi dal fondo.

Questa parola si appropria in modo speciale alle opere della scultura; e se la adoperiamo parlando di statue, è in modo improprio. Essendo una statua un corpo isolato, intorno al quale (meno un ostacolo straniero) si può girare, la voce *rilievo* non conviene nè a lei, nè a qualunque altra specie d'oggetti isolati. Il termine proprio, per distinguere nella scultura l'opera isolata da quella che è attaccata ad un fondo, è *bassorilievo.*

Si distinguono le opere scolpite, secondo sono più o meno rilevate sul fondo, da un epiteto che si aggiugne alla parola *rilievo.* Quest'ultimo vocabolo significa *sporto*; quindi è chiaro che le opere stabilite sopra un fondo possono staccarvisi con una sporgenza più o men sensibile, più o meno rilevata.

Perciò chiamasi *tutto rilievo* o *alto rilievo* l'oggetto scolpito sopra un fondo, e da cui si stacca con una tale sporgenza che sembra essere di rilievo. Vi ha nell'antico, o sui fregi, o sul dinanzi dei sarcofagi, un numero grandissimo di queste sculture ad *alto rilievo.*

Chiamasi *mezzo rilievo* l'opera di scultura, che non presenta fuori del fondo, su cui si appoggia che la metà della rotondità, o della sporgenza de' corpi.

Di questo genere è la maggior parte dei *rilievi* nei fregi degli edificj, intorno ai vasi e su molti monumenti.

In fine la voce *bassorilievo*, quantunque la più usitata, dev'essere applicata agli oggetti scolpiti sopra un fondo, ma per così dire schiacciati, o perchè la materia non ha permesso di dar loro maggior grossezza, o perchè diverse cagioni hanno indotto l'artista a preferire nella loro esecuzione, un effetto più dolce alla vista.

Si vede adunque che può convenire all'architettura, quando ella fa entrare ne' suoi edificj, o gli ornati propriamente detti, o le figure e le loro composizioni, di impiegare l'uno o l'altro di questi tre gradi di *rilievo*, i quali, come è facile il comprenderlo senza dirlo, possono ancora dar luogo e prestarsi a più d'una suddivisione.

Come l'uso non si sottomette sempre, nel linguaggio, alle denominazioni della teoria, dobbiam confessare che ha prevalso; anche fra gli artisti di chiamare col solo nome di *bassorilievo* le opere de' tre generi, di maniera che, per una bizzarra contraddizione, si dirà che un *bassorilievo* è quasi di tutto rilievo.

Adottando questa maniera comune di parlare, abbiamo alla parola Bassorilievo sviluppato con estensione le nozioni teoriche di questa parte importante dell'arte dello scultore, ed i rapporti che la uniscono a quella dell'architetto.

RIMESSA — (Remise) — Quella stanza dove si ripongono i cocchj o le carrozze.

Per una sola carrozza si tenga la rimessa larga otto piedi; se ve ne sono parecchie, sette piedi basteranno allo spazio di ognuna; quando si vuol mettere al coperto il timone di una carrozza, la profondità della *rimessa* dev'essere di 20 piedi; se questo vien alzato, basterà che la *rimessa* ne abbia 14 di profondità e 9 di altezza. Affine di collocare comodamente le carrozze in una *rimessa* si praticano in questa delle barriere o riparti e guide. La parte superiore delle *rimesse* è per lo più occupata dalle stanze pei domestici con un corritojo che serve di sbarazzatojo.

* RIMESSO — Specie di tarsia con legni tinti e ombrati, a uso di pittura. Dicesi anche *lavoro di rimesso.*

Dicesi pure dello stesso lavoro fatto con pietre colorite e graffiate. — *ALB.*

RIMINI — Città antichissima d'Italia, denominata un tempo *Ariminum*, dal nome del fiume che l'attraversa, e che si chiamava *Araminus.*

Questa città conserva ancora bellissimi avanzi dell'antica sua magnificenza. Nove arcate in alto indicano ancora il sito del suo anfiteatro, costruito dal console Publio Sempronio.

Ad Augusto per altro deve la città di *Rimini* due delle più belle opere che la adornano, e che il tempo ha rispettate.

La prima è un arco trionfale, sotto cui si passa entrando nella città. Esso è costruito in quella pietra bianca degli Appennini, che è affatto simile a quella d'Istria, e che è una specie di marmo bianco. La massa generale doveva essere grandiosa, soprattutto quando il monumento aveva integro il suo finimento. Per altro ella s'avvicina un po' troppo alla forma quadrata; non ha che una sola apertura, la quale consiste in un'ampia arcata, le cui fascie posano sopra un principio d'imposta. Ad ogni lato dell'arcata sorge una colonna corintia internata nel piedritto, la qual poggia sopra uno stilobate profilato. Le due colonne sorreggono un cornicione che sormonta un frontone meno lungo della cornice, che però gli tiene luogo di base. Superiormente regna un attico formato lateralmente da gradini. Sul gradino superiore che sussiste, si leggono ancora alcune parole dell'antica iscrizione, la quale indica che un tale monumento, anzi onorifico che trionfale, fu eretto ad Augusto, in riconoscenza del riattamento da lui fatto eseguire alle strade che mettevano a *Rimini.* La via flaminia era compresa fra queste.

Da ogni lato principale dell'arco è scolpito sull'architrave e perpendicolarmente alla pietra che forma la chiave dell'arcata, una testa di toro; e da

ogni lato pure, in ciascuna delle cantonate formate dalla fascia dell' architrave e dal cornicione, sono scolpiti su parti circolari che si possono prendere o per patere, o per scudi, i busti quasi a tutto rilievo di Giove col fulmine, di Venere colla colomba, di Nettuno col tridente, di Pallade con la corazza e la spada: alcuni credono che sia Marte.

La massa totale dell'arco, almeno ciò che sussiste, ha circa 45 piedi di altezza su 40 piedi di larghezza: lo che dà al medesimo, come abbiamo osservato, una proporzione pressochè quadrata. Ma convien aggiugnere al suo alzato ciò che la distruzione gli ha fatto perdere, cioè alcuni corsi dell' attico, che ne formava il coronamento. Inoltre converrebbe, dietro gli esempj e le autorità di siffatti monumenti, collocare, su questo, almeno coll' immaginazione, o una quadriga o alcune statue che dovevano rialzare e dare una forma piramidale all' insieme di tutta la composizione.

Oltre alla tradizione del paese su questo proposito, esiste nel museo Bianchi in *Rimini* un piede colossale di marmo bianco, che fu ritrovato sulla sommità dell' arco. Si legge ancora nell' opera di Luigi Nardi sulle antichità di *Rimini* che si conserva nel muro di un cortile vicino al palazzo *Cima* una testa di cavallo di bronzo, di buon lavoro antico, benchè molto guasto, il quale fu trovato pur esso, a quanto si dice, vicino all' arco.

Fabretti, nella sua opera *de aquis ex aquaeductis*, cerca di provare che Vitruvio (Pollione) fu l' architetto di questo monumento verso l'anno 727 di Roma sotto il settimo consolato di Augusto ed al principio dell' ottavo. Temanza è anch' esso di questo parere. Ciò che osta ad una tale opinione si è che l' arco di *Rimini* ci presenta nella sua trabeazione dei dentelli sotto i modiglioni, pratica disapprovata da Vitruvio. E quindi il Temanza, per appoggiare la propria congliettura, si vide costretto a interpretare il passo in un senso contrario alla dottrina dell'autore.

Il secondo monumento antico di *Rimini* è il bel ponte fabbricato in marmo da Augusto, come lo accennano le due inscrizioni affatto simili collocate ciascuna alle due estremità del ponte. Dicono esse che venne questo costrutto sotto il tredicesimo consolato di Augusto, che fu l' ultimo della sua vita, e sotto il quarto consolato di Tiberio, che segna il sesto anno del suo regno dopo la morte di Augusto; onde si vede che Augusto aveva, mentre era vivo, fatto di molto progredire quell' opera.

Il ponte di *Rimini* si compone di cinque arcate. Quattro sono integre e d' una bella conservazione. La quinta, quella dalla parte di ponente, fu due volte distrutta dalle guerre, e ricostruita con poca diligenza. Le arcate sono a tutto sesto: anzi potrebbe dirsi a semicerchio se la loro linea non si raddrizzasse un po' vicino alla pila. L'arcata di mezzo è più larga delle altre quattro. Ciascuna delle due ultime è più stretta. Si contano 33 piedi di apertura nella più grande, 27 piedi di larghezza in ciascuna di quelle che l' accompagnano, e 26 in quelle delle estremità. La lunghezza totale del ponte è di circa 140 piedi; la sua larghezza di 26.

Il suo insieme, fatto di grossi pezzi di pietra d' Istria, simile al marmo, presenta l' aspetto d' una disposizione che piace per la forma, per la proporzione e pel carattere della sua costruzione e de' felici dettagli d' ornati. La fascia liscia di ciascuna arcata si stacca con molta sporgenza; ognuna sulla propria chiave presenta delle sculture, in cui, malgrado alcuni guasti, si riconoscono ancora una corona, un *praefericulum*, una patèra, un lituo.

RIMPEDULARE — (Rechausser) — Rifare il piede di un muro, rimettendovi nuove pietre.

RINCROSTARE — (Renformir *ou* Renformer) — Riparare un muro vecchio con pietre o rottami dove ne mancano, ed imboccarne i buchi.

RINFORZARE — (Renforcer) — Dare ad un fabbricato una maggiore solidità; procurare ai piloni che reggono, alle masse che devono spingere o maggior forza per sostenere, o più potenza per resistere; e ciò coll'aggiugnere o sostituire materiali, o col mezzo di espedienti meccanici, come armature di ferro ecc.

* RINFRONZARE — Usasi dai nostri artefici, per rassettare, racconciare, e raccomodare, al meglio che si può, cosa molto guasta e scassinata. — BALD.

* RINGHIERA — Anticamente luogo degli edifizj dal quale si parlava al pubblico. Ora s'intende sotto questo nome un piano lungo e stretto, sostenuto da mensole molto sporgenti, il quale serve al disimpegno delle camere, ed anche a stabilire comunicazioni da luogo a luogo. Il Milizia non vorrebbe balaustri, ma colonnette adattate al carattere dell'edifizio. -- BOSS.

* RINVERZARE — Riturare fessure di legname con pezzetti di legno tagliati per lunghezza, che diconsi sverze. — BOSS.

RINZAFFARE — (Hourder *ou* Hourdir) — Dare il primo intonaco di calcina sopra le muraglie; attesochè tre sieno gl'intonachi che loro si danno, per renderle piane e liscie. Il primo è questo che noi diciamo rinzaffare, che dee darsi alquanto aspro, con calcina e rena di sasso e mattoni spezzati. Questo strettissimamente si attacca, perchè riempie i vani e sotto squadri de'correnti; qual riempimento non potendo uscir dal muro, tiene ferma anche quella calcina che resta fuori di essi vani distesa. Il secondo intonaco si dice arricciare, che si fa con rena di fiume, e serve per ovviare alle bruttezze che facesse il primo o l' ultimo intonaco, perchè induce la superficie più piana; il terzo poi si chiama propriamente intonaco o pulimento; ed è quello che riduce la superficie al tutto pulita e spianata. Questo conviene che si faccia con ottima calcina, e per quanto è possibile con rena bianchissima; che però fu da molti usata, per questo lavoro, in cambio di rena, pietra pesta.

RIPARARE — (Reparer) — Racconciare, un fabbricato, una parte guasta, e ridurla in buono stato.

RIPARAZIONE — (Réparation) — Dicesi in generale di tutti i lavori di manutenzione che occorrono ai fabbricati.

Si distinguono le *riparazioni* d'una casa in grandi e piccole. Le grandi riparazioni sono a carico dei proprietarj, come quelle de' muri, de' palchi, dei tetti ecc. — Il locatario è tenuto a fare le piccole *riparazioni*, come quelle de' vetri, di qualche mattoni nel pavimento, nel focolajo ecc.

RIPETERE — (Répéter) — Dicesi particolarmente, in certe opere d'ornato, sui fregi, e listelli, di quegli oggetti che la decorazione riproduce senza interruzione sotto le medesime forme. Per questo noi veggiamo *ripetere* lo stesso contorno di cartoccio, il medesimo grifone, lo stesso intrecciamento, e simili altri dettagli. Questa ripetizione, che non esclude certe varietà, lungi dall' essere un difetto, è una condizione necessaria della natura stessa dell' architettura, la quale consiste in un impiego necessario delle medesime parti elementari, come colonne, capitelli, membri di cornicione ecc.

*RIPIANO — Divisione tra i gradi dell'antico teatro, detti *diagonali* da Vitruvio. — Il volgo, massime in Lombardia, attribuisce questo nome al *pianerottolo*, o sia a quel riposo che si lascia nelle scale. — BOSS.

RIPIENO — (Garni *ou* remplissage) — Quella parte del muro, che è fra l'interiore ed esterior corteccia del medesimo, il quale si fa alcune volte con riempiere il vano fra le due cortecce di calcina, e pezzami alla rinfusa, ed altre riempiendole di pietre rozze murandole in esso vano; e l'uno e l'altro segue, quando si ha mancanza di pietre quadre, colle quali si possa tirare tutto il muro ad un medesimo modo, acciocchè sia di molta durata.

RIPOSO — (Repos) — Nella teoria di tutte le arti si è tolto a prestito questo vocabolo, e l'idea che esprime, dal bisogno fisico che hanno tutti gli esseri di far succedere l'inazione od il riposo alla fatica ed al lavoro.

Lo spirito dell'uomo è sottomesso, in questo genere, alle medesime leggi cui è sottoposto il suo corpo. Vi ha pure, nell'ordine delle impressioni e de' godimenti morali, una continuità il cui eccesso produce la stanchezza vale a dire la indifferenza o la noja. Una continuità troppo prolungata delle medesime sensazioni, per quanto suppongansi piacevoli, trae seco il fastidio della monotonia. Tale è per l'animo il bisogno della varietà, che la pena stessa diverrebbe pur essa il sollievo d'un piacere prolungato oltre misura.

Questo è ciò che esprime, nelle combinazioni delle arti, la parola *riposo*, la cui teoria oppone l'idea morale a quella del lavoro moralmente inteso, che qualunque composizione, qualunque unione di forma, di linee, di suoni, d'idee, d'immagini, obbliga il nostro spirito di fare, se vuol godere delle combinazioni che ogni arte gli offre.

Non v'ha alcuno il quale non provi la verità di questa teoria con maggiore facilità nella musica, che nelle altre arti. Il *forte* e il *piano*, l'*allegro* e l'*adagio*, altro non sono nel loro effetto, che passaggi più o meno studiati, ma sempre necessarj, dal *lavoro* dato all'immaginazione, al *riposo* ch' essa richiede, e la cui successione o combinazione alternativa è per l'arte il mezzo più efficace di commuoverci o di dilettarci.

Ora si applichi l'idea di questo bisogno alternativo del lavoro e del *riposo* a tutte le opere d'arti, e a tutte le parti di queste opere. In pittura, per esempio, si chiamerà *riposo* quelle opposizioni che l'artista deve introdurre di parti vuote a masse piene, di toni leggieri a colori vigorosi, di tinte degradate a forti risalti, e che producono altrettanti intervalli in cui lo spirito e l'occhio possono riposarsi. Una composizione piena di figure in modo che sembrino tutte incalzarsi, diviene un imbarazzo faticoso per lo spirito, il quale cerca di distinguere e il soggetto principale e la parte che vi prende ciascun personaggio. Lo stesso interviene, riguardo al piacere degli occhi, d'una pittura nella quale nessuna varietà, nessuna gradazione di colori, nessun intervallo d'effetto, alleggerisca la fatica dell' osservatore. Ciò che si chiama in quest' arte *riposo* consiste adunque (come lo scorgiamo nelle opere de' grandi maestri) nel distribuire in ispazj più o meno distanti o ravvicinati l'insieme d'una composizione di gruppi o di personaggi, sia in larghezza, sia in profondità, fra i quali l'occhio possa girare in virtù d'una successione di pieni e di vuoti maestrevolmente praticati.

Lo stesso è in architettura, per la distribuzione delle sue masse e delle sue parti, ma principalmente per ciò che riguarda la ripartizione de' suoi ornati, ed il genere del loro lavoro.

Gli ornati, è vero, non costituiscono il merito principale d'un monumento, ma essi accrescono il suo effetto, come accessorj più o meno importanti. Un gran difetto, in questo genere, sarebbe adunque di identificarli talmente col principale, vale a dire con ciò che è la forma necessaria, ch' essi ne facciano scomparire affatto il fondo. Un altro difetto, proveniente dal vizio or ora indicato, è la confusione che ne prova l'occhio dell' osservatore. Ora questi due inconvenienti non possono non risultare da quello sfoggio immoderato di dettagli, d'ornati e di ricami nella scultura, quando quest' arte s'impadronisce di tutti gli spazj, di tutti i campi e de' più piccoli profili.

I Romani, negli ultimi tempi dell'arte antica, caddero in questo eccesso. Ci sono rimasti de' frammenti di trabeazione, di colonne, di basi, in cui tutto, sino il più piccolo listello, è frastagliato, ricamato, foggiato, cesellato in modo che nessun ornamento trova di potersi staccare sovra una parte liscia. Per altro l'*ornato* in architettura fa l'ufficio stesso per così dire che fa il ricamo sopra una stoffa; ed ognuno

sa che il fondo della stoffa è quello che fa risaltare il lavoro del ricamo. Quindi le parti liscie sono quelle che presentano al risalto degli ornati quei *riposi* che danno il proprio valore alla varietà de' differenti lavori della scultura.

Ciò che abbiamo detto per ispiegare il significato della voce *riposo* nelle opere dell' architettura, ci sembra dovere essere sufficiente a far comprendere il bisogno che ha l' artista, in questa parte, come in tutte le altre, di frammischiare nelle sue opere la varietà d'effetto che, tanto in grande che in piccolo, deve procurare quell' alternativa d' impressioni che brama il nostro spirito. Ora, nelle arti del disegno, non ricevendo lo spirito una gran parte del piacere che ne esige, se non per le impressioni che l' occhio gli fa provare, l' artista deve cercare di contentare questo senso, stabilendo nelle sue opere un giusto equilibrio fra la fatica ed il *riposo*.

RIPOSTIGLIO — (Décharge) — Luogo, nelle case dove si collocano le suppellettili vecchie od altri oggetti che non sono di un uso giornaliero.

RIQUADRARE — (Equarrir) — V. Squadrare.

RIQUADRATURA — (Equarissage) — V. Squadratura.

*RIQUADRI — Compartimenti che si fanno nelle pareti, ora rilevati, ora incassati, talvolta ancora con semplice pittura. — *MIL.*

RISALTO — (Ressaut) — Si fa uso di questo vocabolo in architettura per indicare ogni parte, ogni corpo d'un fabbricato il quale, anzichè continuare sopra una sola e medesima linea orizzontale, ricresce in fuori di questa linea e forma uno sporto.

Per *risalto* non devesi intendere la projezione che fanno nell'alzato di un edificio la trabeazione, le cornici, ed altre sporgenze di dettaglio: cosicchè qualunque finimento di profili eccedente, come è noto, la superficie del fabbricato o la sua linea perpendicolare, non dovrà essere reputato un *risalto*. Il risalto avrà luogo se la linea orizzontale d' una trabeazione trovasi interrotta nella sua direzione da sporti sopra se stessa, in modo da produrre con queste parti prominenti degli angoli rientranti e sporgenti.

Ma certi avancorpi nella continuità della lunghezza della facciata dell'edificio vi producono dei *risalti*, i quali sono talvolta comandati dalle esigenze della sua destinazione, e talvolta anche dalla sola vista di interrompere la uniformità di una linea troppo estesa.

I *risalti* sono dunque alcuna volta un mezzo di varietà. Ma i gravi abusi, che se ne fecero, ci obbligano a dichiarare che in questo genere, come in molti altri, si è di troppo generalizzato in pratica ciò che, in fatto, non dovrebb' essere riguardato che una eccezione della regola.

Egli è quindi necessario il risalire mai sempre al principio di ogni regola (V. Regola) per rendersi un conto giudizioso di ciò che esso prescrive, come altresì di ciò ch' essa permette, e della misura che si vuol dare alle sue permissioni.

E siccome l' abuso del *risalto*, causato da una pianta capricciosa, si fa in particolar modo notare nella trabeazione degli ordini; così è necessario ricorrere alla natura propria ed alla forma originaria di questo membro, quando vogliasi avere una giusta idea delle licenze che possono essere autorizzate dall'arte e dal gusto.

Abbiamo già dimostrato altrove, da che procede nella trabeazione la forma di questo finimento dell' edificio. È certo che la continuità inerente all' oggetto, di cui esso è la imitazione o la rappresentazione, deve imporgli di allontanarsi il meno che sia possibile dal tipo che gli ha data l'esistenza.

Certamente se l'edificio non fosse ornato di alcun ordine, la trabeazione troverebbesi meno sottoposta alla continuità richiesta dal suo rapporto col sistema generale dell' architettura. Di più, se quest' edificio dovesse essere sottomesso a *risalti* di costruzione moltiplicati nella sua massa, forse converrebbe che il suo finimento presentasse il meno che fosse possibile i dettagli che contribuiscono a richiamare troppo distintamente l'originario suo principio.

Tuttavia, a dispetto di tutte le convenienze a questo riguardo, vi furono alcuni architetti che, formando un giuoco non meno puerile che dispendioso del finimento di un edificio, moltiplicarono nelle facciate e nelle piante le colonne affatto inutili, soltanto per fare della trabeazione un ammasso di ritagli. Essi studiaronsi di far scomparire ogni idea di continuità e per conseguenza ogni principio di analogia tra la forma dell'oggetto e la ragione della sua forma.

I *risalti*, nella trabeazione, possono essere ammessi secondo la natura delle masse degli edificj a cui l'architettura è tenuta di porre un finimento. Ve ne sono di più o di meno semplici, ed una moltitudine di convenienze, soprattutto nella classe delle fabbriche civili, può richiedere certi avancorpi più o meno sporgenti, i quali avranno d' uopo di *risalti*. Un rigore assoluto sarebbe mal collocato in questa teoria. Siccome le conseguenze che il gusto della bizzarria si è compiaciuto di ricavare da certe concessioni prescritte dalla necessità, non sono che futili inconseguenze; così noi siamo d'avviso che sarebbe altresì un abuso il voler proscrivere alcune eccezioni per la ragione che ne siamo autorizzati dal cattivo gusto, o dalla mala fede.

*RISARCIRE — Ristaurare, Racconciare. — *BALD.*

RISCONTRO — (Pendant) — Corrispondenza di parti. Un corpo di fabbricato fa *riscontro* ad un altro corpo di fabbricato quando è collocato in un rapporto di distanza e composto con un sistema di simmetria, i quali, sia in pianta, sia in alzato, lo ripetono esattamente.

*Riscontro di stanze — Dicesi di un ordine di stanze in fila cogli usci in dirittura. — *ALB.*

RISEGA — (Recouplement) — Quella parte che negli edificj si sporge più avanti allorchè si diminuisce la grossezza della muraglia. Dicesi *risega* quell'avan-

zamento di muro del fondamento su di cui è piantata la pila di un ponte; chiamata anche *banchina*.

RISEGARE, RECIDERE — (Reseper o Recéper) — (Idraul.) Tagliare con l'accetta o la sega la testa di un palo che rifiuta il maglio avendo trovato un terreno petroso. Viene segato per metterlo a livello cogli altri.

RISENTIRE — Dare indizio di patimento, far pelo.

RISENTITO — Che ha patito, che ha dato indizio di pelo — Vale anche *sporgente*; e dicesi per esempio *risalti risentiti*.

RISTAURARE — V. Restaurare.

RISTUCCARE — Stuccare di nuovo; e talora semplicemente stuccare.

RITOCCARE — Aggiugnere qualche cosa ad un'opera, lavorarvi sopra di nuovo, ricorreggerla.

RITTO — Dicesi dagli artefici d'ogni pezzo di ferro, di legname od altro posto per ritto ad uso di reggere e collegare altre parti.

RITURARE — Turare di nuovo, od anche semplicemente turare.

ROCCAGLIA — (Rocaille) — In natura si dà questa denominazione a certe riunioni di diverse conchiglie mescolate con pietre ineguali e greggie, che si trovano in mezzo alle roccie.

Nell'architettura detta rustica si dà pure questo nome a certe composizioni, in cui si fanno entrare delle materie sì naturali che artificiali, le quali sembrano un prodotto della natura. Questo genere conviene alle grotte, che si fanno ne' giardini, od alle fontane, a cui si vuol dare l'apparenza d'una creazione senz'arte. Vi sono altresì delle materie le une più proprie delle altre a contraffare gli scherzi della natura. Per esempio, a Parigi, la pietra detta *meulière*, tanto pel colore, quanto per la irregolare sua formazione, e sparsa di buchi, conviene moltissimo alle costruzioni rustiche. Si frange in piccoli pezzi, e vi si aggiungono, colla malta, alcune scaglie di marmi colorati, di pietrificazioni ecc.

* ROCCHIO — Pezzo di legno, o di sasso, o di simil materia, il quale non ecceda una certa grandezza, spiccato dal tronco e di figura che tiri al cilindrico. — *ALB.*

ROCCA DEL CAMMINO — (Chèminée) — Si dice alla parte superiore del medesimo, donde immediatamente esce il fumo. La parte di sotto ad essa *rocca* sino al posare che fa il cammino sopra il tetto, si dice gola, e gola diciamo anche alla parte di esso cammino, che passa per le stanze della casa fino alla capanna che è quella parte, che immediatamente dal focolare riceve il fumo. Diciamo però di cammini grandi da cucina, perchè ne' moderni tempi, fuori delle cucine o fucine di metallo, non sono più in uso esse capanne, ma cominciano i cammini con la gola, e terminano con la *rocca*.

* RODIACO — Peristilio nelle case antiche de'Greci, addetto alla abitazione degli uomini, più grande di quello del gineceo, circondato da quattro lati da portici più elevati però dalla parte esposta al meriggio. Sembra che in questo solo caso quel peristilio portasse il nome di *Rodiaco*. — *MIL.*

ROMA — (Rome) — Per essere fedeli al piano di questo Dizionario, daremo nel presente Articolo una compendiata nozione de' monumenti o avanzi d'architettura antica che si conservano in questa capitale. Avendo voluto riunire in quest'opera tutte le nozioni storiche dell'architettura greca e romana, abbiamo creduto per meglio conformarci alla natura propria di un dizionario, in cui le materie sono disposte in ordine alfabetico, di riportare le notizie de' monumenti innumerevoli dell'antichità agli articoli che portano il nome delle città in cui essi sussistono ancora. Per questo anche il nome di *Roma*, di questa metropoli dell'antichità, deve avere in questo Dizionario un articolo speciale, il quale però non comprenderà che cenni succinti, massime de' principali monumenti a cui sono riservati a parte articoli descrittivi.

Come abbiamo già fatto osservare, la più luminosa testimonianza della potenza di *Roma* antica trovasi ancora ne' suoi avanzi. In conseguenza del principio il quale vuole, che la reazione sia eguale all'azione, quante cause avevano cooperato all' accrescimento del potere di *Roma*, altrettante contribuirono in seguito alla sua distruzione. Oltracciò i mezzi che distruggono hanno maggiore attività di quelli che edificano: però convien notare che la distruzione non potè compiere l'opera sua in Roma. A dispetto di tutti gli elementi distruttori congiurati contro di essa, si veggono ancora parecchi de' suoi monumenti elevarsi orgogliosamente al di sopra di tutti gli edificj moderni, e lottare di nuovo contro il torrente de' secoli. Nuove cause di conservazione sopravvennero di poi a promettere e ad assicurare a' suoi avanzi una nuova esistenza.

Roma essendo divenuta per la sua posizione la capitale del cristianesimo, dovette divenire nuovamente un centro di riunione per l'Europa e l'incivilimento moderno: essa inoltre divenne per gli avanzi de'suoi monumenti il punto centrale dello studio delle arti, e particolarmente dell'architettura. Da questo focolajo non ancora estinto, anzi riacceso dallo zelo de'sovrani pontefici, si diffusero i lumi che fecero rinascere la cognizione della greca architettura. Tanta è la solidità di questi avanzi di antichi edificj, tanta la copia e la diversità delle loro specie, ch'essi hanno continuato e continueranno ad essere la scuola primaria dell'arte, della scienza e del gusto di fabbricare presso tutti i popoli ed in tutti i tempi.

Non è già che certi monumenti de' bei tempi della Grecia non abbiano, segnatamente nell'ordine dorico, un carattere più originale, una maggiore purezza di gusto, ed un merito di armonia migliore. Si è pure conservata una gran quantità di tempj greci, ma in generale, convien confessarlo, questi mirabili monumenti sono piuttosto per noi modelli di un bello astratto in architettura, che esempi comuni e di una

applicazione pratica per la maggior parte degli edificj. *Roma* antica, per lo contrario, racchiude nelle sue rovine un maggior assortimento, per così dire, de' tipi diversi di forma, di costruzioni e di maniere di fabbricare. Vi si trova l'impiego di tutte le specie di materiali, ed in tutti i rapporti che può richiedere la diversità de' bisogni. *Roma* aveva messo a contributo le risorse di tutte le nazioni ch'erano a lei sottoposte. Questa estensione di potere e di dominio contribuì senza meno a generalizzare nella sua architettura, e colla varietà de' suoi monumenti o delle sue fabbriche, que' processi che non avrebbero potuto appartenere ad un paese più circoscritto nel suo territorio e ne' suoi usi.

Ma quanto più questo serve a mostrarci qual fosse il numero e la diversità degli antichi monumenti che *Roma* offre allo studio ed alle ricerche dell'architetto e dell'antiquario, tanto più devesi comprendere che una generale e circostanziata menzione di questi oggetti eccederebbe i limiti del presente articolo. Aggiungasi che ve n'ha pochissimi tra quelli specialmente che interessano l'architettura, di cui non trovisi, sotto il loro nome, una menzione più o meno estesa.

Noi ci limiteremo pertanto ad una succinta enumerazione, non già di tutte le rovine e di tutti gli avanzi di edificj, di cui si può indovinare e ricomporre in idea l'antica destinazione, ma solamente dei diversi generi di monumenti che sussistono con maggiore o minore integrità; accontentandoci di citare i più notevoli e quelli che si trovano nel solo recinto di *Roma*.

Alla testa degli avanzi di antichità, da cui l'architettura de' moderni non ha cessato da quattro secoli di togliere lezioni ed esempj, collocheremo i seguenti:

Tempj — E primo, come più conservato e magnifico, è quello denominato *Panteon*, innalzato sotto il regno d'Augusto, da Agrippa, ristaurato poi sotto il regno di Severo, Marc'Aurelio ed Antonino. Vengono in seguito, come quasi interi, i *tempj* detti di Bacco, di Fauno, di Vesta, della Fortuna virile — Come avanzi di frontispizj o di peristilj di tempj costrutti in marmo, sono da menzionarsi quelli dei tempj chiamati d'Antonino e Faustina, della Concordia, di Giove Statore, di Giove tonante, di Marte il vendicatore.

Basiliche — Si crede vederne un avanzo nella così detta Basilica d'Antonino. Ma parecchie antiche chiese, come quelle di Sant'Agnese fuor delle mura, San Clemente ecc., sono tradizioni delle basiliche antiche.

Anfiteatri — Avanzi considerevoli dell'*anfiteatro castrense*. La pianta generale, la massa che sostiene i gradini ed una metà circa dell'alzato esterno di quello denominato *il Coliseo* (V. Anfiteatro).

Teatri — Un bel frammento del Teatro di Marcello (V. Teatro).

Circhi — La pianta generale, il recinto dei bellissimi avanzi di costruzione del Circo di Caracalla: alcuni vestigi del gran Circo (V. Circo).

Acquidotti — Sebbene queste grandiose e innumerevoli costruzioni, che gli scrittori hanno collocato fra le meraviglie del mondo, sieno (come richiedeva la natura dell'oggetto) fuori di Roma, ciò non pertanto esse ne fecero parte e vi sono sì necessariamente collegate, che abbiamo creduto indispensabile il farne menzione (V. Acquidotto).

Cloache — (Cloaca-Massima) — Quest'opera, la cui grandezza, solidità e maravigliosa durata fanno ancor oggi la gloria dei re di Roma, esiste in tutta la sua integrità e serve allo stesso uso (V. Cloache).

Ponti — Il ponte *Elio*, chiamato ora *ponte* Sant'Angelo, sussiste ancora per intero. Sonovi alcuni avanzi del ponte *Senatorius*, sotto il nome di *ponte rotto*; del ponte *Fabricio*, sotto il nome di *ponte quattro capi*; e qualche vestigio, poco riconoscibile, di alcuni altri.

Mura della città — Il circuito attuale delle mura di Roma si crede de' tempi di Belisario. Quantunque ristaurate in diverse epoche, queste costruzioni fanno però conoscere i processi che ebbero luogo nelle opere fortificatorie.

Porte della città — Convien distinguere, fra gli altri avanzi di tal genere, la porta denominata presentemente *Porta Maggiore*, detta un tempo *Porta Nevia* e *Labicana*. Questa porta, formata da due arcate, era, nel suo attico ben conservato, un serbatojo ove metteva capo l'acqua di parecchi acquidotti. Si potrebbe chiamarlo un *castello d'acqua*.

Archi trionfali — L'arco di Tito, un tempo ingombrato da costruzioni che lo rendevano meno vistoso, è stato sgombrato e ristaurato. — L'arco di Settimio Severo, integro in tutte le sue parti, ma un tempo sepolto nella parte del suo basamento, è ora affatto scoperto. L'arco di Costantino, formato a scapito dell'arco di Trojano, è conservato nella sua integrità. — L'arco degli Orefici, singolare pe' suoi ornati. — Altri archi, come quello di Lucio Vero e di Marco Aurelio, non hanno conservato che i loro bassirilievi, che si veggono nel Campidoglio (V. Arco trionfale).

Giano o Janus — È la denominazione che davasi a certi portici forati da quattro lati, i quali presentavano un'arcata a ciascuna delle loro quattro facce. Roma ne contava parecchi in diversi quartieri; ed uno ancora ne sussiste che fu impropriamente detto *tempio* od *arco*.

Portici — Avendo la distruzione isolato molte colonne ed arcate dall'insieme de' monumenti di cui facevano parte, si è voluto dar loro questa vaga e generica denominazione, che non sembra indicare nè forma nè destinazione particolare. Tali sono quegli avanzi denominati portico di Settimio, portico d'Ottavia ecc.

Foro, Forum — Chiamasi *foro* di Nerva un bellissimo avanzo d'architettura che si ammira in *Campo Vaccino*. Non è molto che sono stati scoperti i vestigi del foro di Trajano.

Colonne trionfali — Roma possiede in questo genere i più begli avanzi d'antichità. La colonna di Trajano, tutta di marmo, e interamente conservata, presenta una delle principali maraviglie di costruzione d'architettura e di scultura antica. La colonna Antonina, o di Marc'Aurelio, egualmente di marmo, è stata ristaurata e reintegrata in tutte le sue parti — La colonna rostrale del Campidoglio è una esatta imitazione di questa specie di monumento.

Colonna migliare — Sulla balaustrata della gradinata del Campidoglio sorge ancora l'antica colonna sormontata da un globo d'oro, da cui si contavano le miglia su tutte le strade romane (V. Colonna).

Non parleremo qui della quantità immensa di colonne antiche, d'ogni sorta di materia, di forma, di proporzioni, scolpite, scanalate, liscie ecc., in cui l'architetto trova modelli di qualunque genere.

Mausolei — Fra le tombe, che si chiamano con questo nome, e di cui sussistono ancora gli avanzi, ci limiteremo a ricordare il mausoleo d'Adriano, detto ora il castello Sant'Angelo, e quello d'Augusto, la cui parte inferiore sussiste ancora. Le tombe, come è noto, dovevano essere costruite fuori della città.

Piramide — Nell'interno delle mura attuali, e presso la loro costruzione, sorge ancora in tutta la sua integrità, mercè de'ristauri fattivi, la piramide di C. Cestio, che abbiamo altrove descritta (V. Piramide).

Obelischi — Questi monumenti dell'arte egizia erano stati trasportati un tempo, dagl'imperatori romani, dall'Egitto a Roma per servire di ornamento ai circhi e ad alcuni altri monumenti, poichè sappiamo che ne esistevano due all'ingresso del Mausoleo d'Augusto, e che un altro, innalzato nel Campo di Marte, serviva di gnomone. Tutti questi *obelischi* sono stati restaurati e ristabiliti a cura di varj pontefici, per decorare la maggior parte delle piazze di Roma moderna.

Terme — Questi immensi edificj, che oltre ai bagni servivano ad altri usi, hanno conservato uno dei primi posti fra le ruine di Roma antica: alcune di esse sussistono ancora in certi avanzi di ampie sale. Tale si è quella delle terme di Diocleziano, convertita in chiesa; ed alcune altre rotonde consecrate al culto cristiano. Merita pure di essere menzionata la vasta sala delle terme di Caracalla, come altresì certi saloni sotterranei che si pretende abbiano fatto parte delle terme di Tito. Sonovi ancora dei frammenti delle terme di Agrippa, alle quali era annesso il tempio del Panteon.

È probabile che molte grandiose costruzioni, a cui si danno arbitrariamente diversi nomi, sieno avanzi di *terme*; e questa opinione può, senza inverisimiglianza, essere applicata a quelle grandi vôlte, conosciute sotto il nome di *tempio della Pace*.

Noi qui non faremo menzione nè degli ipogei, nè delle catacombe, nè di molte altre ruine male indicate, a cui nuove ricerche vanno attribuendo ogni giorno nuove denominazioni.

L'oggetto del presente articolo non è stato quello d'instruire coloro che studiano i monumenti sotto il rapporto della loro destinazione antica, ma solo di richiamarli alla memoria degli architetti, conforme al piano seguito in questo Dizionario. Abbiamo quindi creduto, nell'indicare siffatti monumenti, di conservar loro la denominazione sotto la quale sono conosciuti.

ROMANA Architettura — (Romaine architecture) — All'articolo Greca architettura abbiamo esposte le ragioni che ci assolvevano da lunghi sviluppamenti intorno ad un gusto e ad una maniera di fabbricare divenuta talmente universale, che si è appropriata la significazione generale e per così dire esclusiva d'*architettura*. Abbiamo aggiunto d'altronde, che tutti e ciascuno degli articoli teoretici, didattici o pratici di questo Dizionario non erano che lo sviluppamento dell'arte dei Greci.

Ora dobbiamo ripetere la stessa cosa rispetto all'*architettura romana*, soggetto del presente articolo, poich'essa non è altro in fatto che l'architettura greca, la quale, per le cagioni che abbiamo altrove spiegate, si propagò da per tutto dove penetrarono i Greci, e dove il loro genio, più possente dell'armi, estese la sua dominazione.

Certe comunicazioni, più antiche di quello che non si crede, avevano dalla più remota antichità portato in Italia i germi della lingua, della religione, del culto, delle opinioni, degli usi e delle arti della Grecia. A qualunque secolo vogliano gli storici riferire l'origine di Roma, lungi dallo scoprirvi i primi passi di un incivilimento nascente, vi si scorge per lo contrario un popolo già ricco delle cognizioni e delle arti de'suoi vicini. Ora questi vicini, quali sieno stati, od originarj dello stesso paese, o provenienti da colonie greche, noi vediamo che, tolte alcune piccole differenze, la loro lingua, i loro usi, le loro arti e la loro architettura hanno avuto intimi rapporti colla Grecia.

Per siffatta causa Roma, dalla sua origine, non ebbe un'architettura che si potesse dire originaria d'Italia; ma essa non trovò nulla intorno a lei, che da presso o da lontano, sotto una od altra forma, non provenisse dalla Grecia, o non si trovasse nella Grecia. Gli sviluppamenti della sua esistenza mirarono di giorno in giorno a ravvicinare l'arte di fabbricare i proprj monumenti e gli ordini di essi, ai modelli della Grecia.

Roma, in ogni tempo, ebbe adunque la stessa architettura de'Greci. Non ci ha dunque, a parlare propriamente, *architettura romana*, se con questo aggiunto s'intende un'architettura regolare, od originaria di Roma.

Per altro quando si parla d'un'arte, e che vi si aggiunge il nome di un popolo o di una regione qualunque, non s'intende sempre nel linguaggio comune, che il nome di questo popolo lo indichi come inventore particolare ed esclusivo di un modo originale che imprima a tutto il suo insieme una fisono-

mia, una maniera speciale di essere. Basta bene spesso una varietà di gusto, o nell'uso degli stessi tipi, o nella grandezza o ricchezza delle opere, o nella fisonomia che il clima vi rende sensibile, per autorizzare il critico a indicare un'arte e le sue produzioni coll'aggiunta di un nome o del secolo o del paese in particolare.

Abbiamo già dimostrato che Roma ebbe a ricevere le tradizioni dell'architettura greca dagli Etruschi suoi vicini (V. Etrusca architettura). L'istoria ci mostra che dalla sua origine e nelle costruzioni de'suoi primi monumenti ella tolse dall'Etruria il gusto per le opere grandiose e gli artisti per eseguirle. Noi vedremo, in seguito, che Roma ebbe ciò non pertanto a contare un gran numero di abili architetti romani, vantaggio che non ebbe nelle altre arti. L'arte di fabbricare interessa più particolarmente l'orgoglio e la politica; quindi doveva essere di preferenza coltivata ne'primi secoli di Roma, che non erano certamente secoli d'ignoranza.

Tito Livio fa menzione del circo tracciato da Tarquinio il vecchio fra il monte Palatino ed il monte Aventino, per celebrarvi con maggior pompa di prima le feste ed i giuochi pubblici per la vittoria ch'egli aveva riportato sui Latini. I principj di questo circo non furono in vero gran cosa, ma poco dopo (secondo Dionigi d'Alicarnasso) Tarquinio il superbo lo circondò di portici coperti. Nello stesso tempo si diede opera alla grande cloaca. Tito Livio unisce insieme queste due imprese, minori in apparenza (aggiunge egli) di quella del tempio di Giove: esse per altro richiesero maggior lavoro. Trattavasi in fatti di costruire de'portici intorno al circo, e di far scorrere sotto terra nella cloaca le immondizie della città. Queste due intraprese (continua) sono tali, cui forse nessuna delle nostre più grandiose opere moderne può essere paragonata.

Lo stesso Tarquinio (secondo Dionigi d'Alicarnasso) aveva decorato il foro, e vi aveva riunito tutto quello che poteva concorrere alla utilità non meno che all'abbellimento. Tarquinio il vecchio era della città di *Tarquinia* nella Etruria; egli conosceva le arti degli Etruschi, ed introdusse in Roma quel gusto di grandiosità e solidità che caratterizzavano in quel tempo le opere della sua nazione. Ad imitazione di esse volle adunque ristabilire le mura di Roma fatte precedentemente. Mise in opera pietre da taglio così grandi, che una sola formava il carico di un carro. Gittò inoltre le fondamenta del tempio di Giove Capitolino. Cominciato da Tarquinio il vecchio, questo tempio fu continuato (secondo Tacito) da Servio Tullio e da Tarquinio il Superbo. Quest'ultimo fece venire gli operai dall'Etruria; ma l'edificio non fu terminato che dopo la espulsione dei Re. La sua magnificenza fu tale, che tutte le conquiste de'Romani (secondo le espressioni di Tacito) concorsero alla sua ricchezza anzichè alla sua bellezza.

Le dimensioni di questo Tempio e la disposizione della sua pianta, come ci vengono descritte da Dionigi d'Alicarnasso, richiamano, eccetto alcune varietà, il sistema architettonico della Grecia. Esso aveva tre navate nell'interno, ed il suo peristilio anteriore, coronato da un frontone, come riferisce Cicerone, aveva tre ordini di colonne. Distrutto due volte nel giro dei secoli fu due volte riedificato, sempre sulla stessa pianta e sulle stesse fondamenta: il solo cambiamento ebbe a consistere nella scelta de'materiali, di maggiore preziosità.

Questi documenti, intorno ai quali convengono tutti gli storici, bastano a dare un'idea del gusto dei Romani nell'architettura della prima loro età, ed a mostrare che nessun popolo ebbe forse ad eguagliarli in questa parte importantissima che risguarda l'utilità ed il ben pubblico.

Strabone ha espresso la medesima opinione in quanto al gusto architettonico de'primitivi Romani sotto i re, che fondarono la loro potenza, e sotto la repubblica, che la estese di giorno in giorno colle guerre e colle conquiste. Utilità nelle intraprese, grandezza e solidità nelle costruzioni, tale fu il lusso di quest'arte in un'epoca in cui ogni magnificenza, ignota alle persone private, era riservata ai tempj.

Se l'architettura, secondo Vitruvio, aver doveva in vista nelle sue opere la utilità, la solidità e la bellezza, è certo che l'*architettura romana* avrà, nei monumenti di questa prima epoca, soddisfatto alle due prime condizioni. Quanto alla terza nulla ci rimane che possa renderne testimonianza; perocchè sebbene l'idea di bellezza possa anche applicarsi a ciò che vi ha di più semplice in fatto di costruzione, e sebbene la grandezza o la solidità facciano altresì parte di ciò che costituisce la bellezza architettonica, bisogna però ammettere che Vitruvio abbia compreso sotto quest'ultima qualità ciò che noi pure comprendiamo, quello cioè che appartiene al gusto raffinato delle forme, all'armonia delle proporzioni, alla eleganza dei rapporti e di tutto quanto si chiama ornato o decorazione. Ora siccome questa bellezza, terza qualità che Vitruvio esige dall'architettura, avrebbe avuto bisogno, per isvilupparsi, del soccorso e della inspirazione delle altre arti d'imitazione; così tutto induce a credere, che quest'ultimo grado di merito fosse riservato ad un'epoca posteriore.

Noi manchiamo senza dubbio de'materiali necessarj per poter seguire storicamente i progressi del gusto nell'*architettura romana* duranti i secoli della repubblica. Rimangono solo alcuni vestigi irrefragabili di qualche monumento isolato che appartiene a quest'epoca. In mancanza di ciò, possiamo rinvenire o nella cognizione dello stato politico di que'secoli, od in alcuni paralelli somministrati da altre opere d'arte, o nelle testimonianze degli scrittori, varie notizie le quali fanno credere che il genio del bello, e quello che costituisce a propriamente parlare la perfezione dell'arte o l'arte stessa, avrà aspettato in Roma tempi più favorevoli.

Certo è che il gusto dell' Etruria avendo iniziato i Romani nella cognizione e nella pratica delle arti, ed essendo questo gusto rimasto stazionario presso gli Etruschi, sarebbe avvenuto lo stesso anche in Roma, se lo stile delle arti perfezionate nella Grecia, non fosse sorvenuto, favorito anche dalla ricchezza e dal lusso dei Romani, a dare un nuovo impulso alla loro architettura. Ma tale influenza non operò con forza istantanea. Roma, prima della conquista della Grecia, non era da reputarsi incolta nelle arti d' imitazione. A torto vengono citati i versi di Virgilio

Excudent alii spirantia mollius aera, etc.

Non bisogna far dire al poeta più di quello ch' egli non dice: questi versi, lungi dal far presumere l' ignoranza totale nelle arti, stabiliscono solo fra essi ed i Greci un paragone che si limita a dare la preminenza a questi ultimi, come risulta dai due comparativi *mollius* e *melius*, i quali provano, che queste arti erano coltivate anche in Roma.

Per rispetto all' architettura, conveniva che i modelli della scultura e della pittura greca le facessero sentire il bisogno di mettersi in accordo con esse, circa la convenienza delle proporzioni, e la eleganza degli ornati. E questo vantaggio ebbe a procurarlo la conquista della Grecia, facendo rifluire in Roma le opere e gli artisti più esperti di questa regione; perocchè gli artisti vanno sempre ove l' opulenza li chiama. L' arte di fabbricare presso i Romani aveva modellato i monumenti sopra maggiori dimensioni che non avevano potuto farlo i piccoli stati della Grecia. Secondata dalla ricchezza pubblica e particolare, l'architettura vi trovò più largo campo a' suoi concepimenti, più variati soggetti ed un impiego più esteso delle proprie ricchezze.

La qual cosa avvenne (e ne abbiamo ancora la prova sotto gli occhi) nel secolo di Augusto. Alcuni avanzi di monumenti di quest' epoca ci mostrano la preferenza data all' ordine corintio, espressione della maggiore ricchezza in architettura. Di quest' epoca è il tempio rinomato, detto il *Panteon*, avanzo di un vasto edificio, che sotto il nome di terme di Agrippa, fu l' opera di un semplice particolare. A fine di apprezzare il gusto dell' architettura di quell'epoca, fa di mestieri rendere a questo tempio, che è anche al presente la meraviglia di Roma sotto il rapporto artistico, tutte le ricchezze che la barbarie antica e moderna ha involato ne' bronzi del suo frontone, del suo peristilo, de' cassettoni dorati della sua vôlta, e le sculture di cui era decorato. Chi può dubitare che un monumento simile non abbia un tempo formata la celebrità d'una delle più grandi città della Grecia?

Augusto soleva dire di aver trovato Roma costrutta in mattoni, e di averla ridotta in marmo. Divenuta questa città non solo la capitale del mondo d' allora, ma per così dire il mondo intero, per le ricchezze che vi affluivano da tutte le regioni, non poteva temere di alcuna rivale. Essa divenne per l' architettura un teatro immenso, ove non solo si accumulavano tutte le produzioni delle arti, ma vi trovavano opportunità di riprodursi sotto forme più colossali e con materiali più preziosi. La ricchezza di alcuni particolari eguagliava sovente ed anche sorpassava quella dei re. Un grandioso aumento di popolazione obbligò l' architettura di ingrandire in una quantità d' edificj, come circhi, teatri, anfiteatri ecc., tutte le dimensioni sino allora praticate.

Roma vide anche sorgere dei monumenti che la Grecia non aveva conosciuto, come archi e colonne trionfali, terme, che furono città, settizonj, mausolei, naumachie, palazzi di particolari più grandiosi di quelli dei re. I marmi di tutte le regioni conosciute furono scavati: l'Africa e l'Asia le inviarono delle colonne, e l' Egitto i suoi obelischi: la Grecia divenne la sua officina, il suo magazzino di statue sì di marmo che di bronzo, e di colossi d' ogni genere.

Con siffatti mezzi l' architettura doveva pervenire, come pervenne di fatti, ad un grado di splendore, a cui non era salita presso verun'altra nazione. E quanto alle sue rovine possiam dire che per una fatale compensazione, giammai nessun' altra città andò, come questa, soggetta a tanti assedj, a tante irruzioni e saccheggiamenti, a tante rivoluzioni politiche e religiose. E tuttavia, dopo la meravigliosa potenza che eresse i suoi monumenti, non saprebbesi trovar nulla di più sorprendente della forza di conservazione, che ne ha impedita la distruzione totale.

Così sopravvivendo ancora a se medesima ne' proprj avanzi, l' *architettura romana* doveva divenire la scuola novella, a cui tutta l' Europa, visitando le sue rovine, ebbe a prender quelle lezioni, che l' hanno fatta rivivere, ed hanno propagato in tutto il mondo il sistema, lo stile ed il gusto di fabbricare inventato e sviluppato dai Greci.

Tuttavolta non si potè impedire, che l'arte nata e perfezionata nella Grecia, allontanandosi dalla sua sorgente, applicata in ogni sorta di edificj a combinazioni più svariate, richieste da nuovi bisogni e soprattutto da idee sempre più fastose, non fosse costretta a cercar di brillare con più splendore che purezza, e colla grandiosità delle masse, anzichè con quella delle forme.

Per altro è forza il riconoscere che l' architettura era stata in ogni tempo l' arte prediletta di Roma. Non si conosce il nome di uno statuario romano, e appena vien fatta menzione da Plinio di due o tre pittori. Ma Vitruvio ci fa sapere che Roma avea già avuto parecchi rinomati architetti; ed egli medesimo ricorda i nomi di Fussizio, di Terenzio Varrone, di Publio Settimio, di Cossuzio, di C. Muzio, i quali prima di lui avevano scritto sull' arte loro. Senza questa digressione di Vitruvio, nella sua prefazione, noi avremmo ignorato che avanti il secolo d'Augusto, donde solitamente si fa cominciare la cultura delle belle arti in Roma, alcuni trattati d'architettura erano stati composti e pubblicati. Vitruvio vanta in par-

ticolar modo gli scritti di Cossuzio, e più ancora quelli di C. Muzio, uomo di molto sapere, il quale aveva condotto a termine il tempio dell'Onore e della Virtù. Ora è noto che gli scritti teorici non hanno mai preceduto le opere della pratica. Lo stesso Vitruvio riferisce che ne'secoli che lo avevano preceduto, Roma aveva avuto insigni architetti, e che al suo tempo ve n'era un buon numero.

Allorchè la conquista della Grecia ed il regno di Augusto ebbero pertanto chiamato e condotto in Roma architetti greci, essi non si trovarono in un paese straniero per essi e pel loro ingegno. Ma già nella Grecia medesima il tempo, a quel che pare, aveva introdotto certe variazioni in alcuni modi d'architettura. L'ordine dorico sembrava che avesse perduto alquanto del suo carattere primitivo per l'allungamento delle sue proporzioni. Per ciò vediamo che il portico d'Augusto in Atene si allontana sensibilmente della gravità imponente dell'antico dorico. Quest'ordine doveva, acquistando in Roma maggior eleganza, perdere della fisonomia caratteristica dell'originario suo tipo.

Ma il gusto del lusso e lo spirito d'ostentazione e di magnificenza, motori principali delle grandi intraprese sotto gl'imperatori, trovarono di fare miglior comparsa con le forme, le proporzioni e gli ornati dell'ordine corintio. Poche nozioni si trovano di monumenti corintj presso gli scrittori greci, e pochissimi monumenti di quest'ordine nelle ruine della Grecia. Il dorico fu l'ordine preferito nella sua architettura, in quella principalmente de' suoi tempj. In Roma per lo contrario fu l'ordine corintio che ebbe a predominare da per tutto. Quindi fra gli edificj romani convien cercare i modelli di quanto l'arte ha creato di più perfetto, quanto alla disposizione, al gusto ed al lavoro d'esecuzione di quest'ordine considerato nella sua disposizione, nella scultura del suo capitello, e ne' dettagli della sua trabeazione.

Più favorevole al lusso della scultura, in generale le fornì ancora in particolare, per l'acconciamento del suo capitello, innumerevoli modificazioni. Noi lo vediamo infatti suscettibile di ricevere ogni sorta di emblemi e di simboli, qualunque combinazione e mescolanza, nella maggior parte de' quali occupa un posto quello delle volute joniche coi fogliami corintj, e sul quale parve, durante un periodo di tempo, volersi stabilire la pretesa esistenza di un nuovo ordine, come se una varietà d'ornato in un capitello potesse costituire un ordine. (V. Composito).

Dobbiamo aggiugnere che l'architettura in Roma fu obbligata di cedere in fine e di lasciarsi trascinare lungi dalla primitiva sua purezza, dal lusso, dalla ostentazione e dall'abuso delle ricchezze che, corrompendo i costumi, guastarono altresì il gusto, e resero in fine difettose le opere dell'arte.

Si vide pertanto l'*architettura romana*, dopo di avere esaurito tutte le risorse che può fornire all'artista il gusto del bello unito a quello del lusso, sia nelle combinazioni delle forme, sia in quella degli ornati, confondere fra loro il principale e l'accessorio, sagrificare in somma l'essenza di ciascuna cosa alla sua appariscenza, e prodigare fuor di misura ai membri necessarj ornati inutili, come farebbe colui il quale per abbellire una stoffa, la nascondesse sotto i ricami. Non aggiugneremo intorno al gusto dell'*architettura romana* altre nozioni critiche, già da noi riferite in parecchi articoli di questo stesso Dizionario.

Faremo per altro notare, ponendo termine al presente, che l'arte dell'architettura essendo stata dall'origine della loro città l'arte prediletta dai Romani, quella la cui cultura aveva ottenuta da loro la preferenza prima del secolo d'Augusto, continuò ad esserlo anche in seguito. Vediamo in fatti quest'arte, sempre in onore sotto l'impero, lusingar l'ambizione di ciò che vi era di più grande, e far nascere fin sotto la porpora imperiale delle pretensioni di talento che avrebbero ecceduto i limiti della emulazione (V. Adriano). V'ha in fine un altro argomento in favore dell'*architettura romana*, quello cioè di essersi sostenuta in Roma, e di aver brillato durante l'impero con qualche splendore, dopo la estinzione totale delle altre arti. (V. Architettura).

ROMANO (Giulio) V. Pippi.

ROMBO — (Losange) — Figura che ha quattro lati formanti due angoli acuti e due ottusi: volgarmente direbbesi figura fatta a mandorla.

Viene sovente impiegata questa figura ne'disegni degli scomparti di arabeschi, e vi si collocano o cammei, o danzatrici o allegorie. Nei pavimenti di marmo ammettono figure romboidali soprattutto ne'riquadri che servono di contorno ai maggiori scompartimenti.

Si dispongono frequentemente a *rombo* anche i legnami che entrano nella costruzione di una casa.

— Copertura a. — (Losange de couverture) — Dicesi quella che è formata da lastre di piombo disposte diagonalmente e commesse a cucitura per coprire la faccia o guglia d'un campanile. Questa disposizione somiglia ad un pavimento di mattoni posti in piano ed a spica.

ROMITAGGIO — (Hermitage) — Dimora di un *eremita*. Quest'ultima parola, come anche *romitaggio*, derivano dal greco ερημος, o dal latino *eremus*, e significano *deserto*.

Ne' primi tempi del Cristianesimo, il fervore della divozione induceva parecchi zelanti cristiani ad allontanarsi dal mondo, a cercare nella contemplazione e nell'austerità della vita solitaria un rifugio contro le seduzioni della vita licenziosa delle città. I deserti dell'Egitto e della Tebaide soprattutto furono popolati d'illustri penitenti. Il loro esempio diede origine alle fondazioni monastiche, il cui principale oggetto fu di segregare dal mondo e dal consorzio degli uomini coloro che non si sentivano forti abbastanza per resistere ai pericoli del secolo.

La maggior parte degli stabilimenti monastici furono in fatti, secondo il senso della parola, veri *romitaggi*, vale a dire ritiri collocati in luoghi segregati dal mondo, lontani dalle città, ed in siti deserti. Molti conventi però, la cui regola era meno austera, furono edificati nelle città. Rispetto a molti altri, l'ingrandimento delle città stesse contribuì a rendere le loro dimore meno solitarie. Per altro se ne sono conservate le traccie, ed in quasi tutta la cristianità esistono ancora dei *romitaggi* o dei piccoli fabbricati posti in luoghi solitarj. Essi consistono d'ordinario in un' abitazione rustica accompagnata da una cappella od oratorio, con un giardinetto.

L'arte del giardinaggio ha voluto anch'essa far uso dei *romitaggi*, come altresì delle grotte e d'altri oggetti simili per introdurre della varietà nella composizione de' giardini, ed accompagnare il genere ed il motivo delle fabbriche col genere e col carattere de'siti o delle prospettive che presentano le diverse parti dell' insieme (V. Grotta).

ROSA — (Rose) — Chiamansi così, forse per la minore loro dimensione paragonata a quella dei rosoni, di cui parleremo più innanzi, certi ornamenti dello stesso genere che si collocano ed intagliano, per esempio, sotto i gocciolatoj delle cornici, nell'intervallo che separa i modiglioni, come anche nel mezzo di ciascuna faccia dell' abaco del capitello corintio.

ROSELLINI — (Bernardo) — Avviene di tutte le culture che hanno luogo nel dominio morale delle scienze, delle lettere e delle arti, come di quelle a cui andiamo debitori delle produzioni della terra. Quando noi la vediamo rigogliosa di messi che crescono sotto l'influsso del sole della state, dimentichiamo facilmente che le messi dipendono dalla elaborazione dell' inverno, la cui traccia, a dir vero incomoda, è scomparsa. Questa comparazione può essere in particolar modo applicata a *Bernardo Rosellini*, il quale visse tra il decimoquarto e decimoquinto secolo, occupato in molti lavori, la cui memoria si è perduta, ed a cui la sorte invidiò il piacere e l'onore di eseguire e condurre a termine le maggiori intraprese che abbia mai concepito il genio dell' architettura moderna. Sotto quest' ultimo punto di vista merita il *Rosellini* un' onorevole menzione nella storia di quest' arte.

Il secolo decimoquinto vide sorgere parecchi uomini di genio, ai quali solo mancò l' occasione di farsi conoscere. Di questo numero furono certamente Leon Battista Alberti (V. Alberti) e *Bernardo Rosellini*. Tutti e due associati per la confidenza di papa Nicolò V ai grandi lavori che dovevano illustrare il suo pontificato, essi prevenirono il Bramante nel concepimento della Basilica di S. Pietro e del Vaticano. Roma in fatti non ha avuto un pontefice, senza eccettuare Giulio II, tanto amatore delle belle arti e de' monumenti quanto Nicolò V. Egli concepì da sè i più vasti progetti, e le sue cognizioni erano al livello del suo gusto; perocchè, come osserva il Vasari, se gli artisti potevano dirigere le sue cognizioni, egli non era meno atto a dirigere gli artisti ne' loro lavori. « Era, così egli scrive, d'animo grande e risoluto, e intendeva tanto, che non meno guidava e reggeva gli artefici, ch' eglino lui; la qual cosa fa che le imprese grandi si conducono facilmente a fine, quando il padrone intende da per sè, e come capace può risolver subito; dove uno irresoluto ed incapace nello star fra il sì e il no, fra varj disegni e opinioni lascia passar molte volte inutilmente il tempo senza operare ». Leon Battista Alberti, di cui Nicolò V seppe apprezzare il genio, non sembra che abbia avuto altra parte che quella di dar consiglio ne' gran progetti che questo pontefice meditava. Fu desso in fatti, che diede i primi disegni della nuova Basilica di San Pietro. Già una parte del coro della chiesa era cominciata quando Nicolò V venne a morte. Il secolo decimosesto fu erede non solo dell' impresa, ma ben anche dell' onore d' averne concepita l' idea.

Giannozzo Manetti, nella vita di Nicolò V, ci ha trasmesso una descrizione del progetto generale del *Rosellini*, alcuni dettagli della quale hanno potuto influire sul destino del più grandioso monumento moderno. Incoraggiato dal genio di Nicolò V, il *Rosellini* concepì un tale progetto cogli accessorj nelle dimensioni che sembravano accostarsi di molto a quelle che offre l'insieme del monumento attuale, del quale però non riprodurremo il confronto. Rileviamo dal racconto del Manetti che la chiesa, composta sulla pianta delle antiche Basiliche, doveva essere preceduta da tre grandi vestiboli. Tra quello che metteva alla chiesa ed il secondo, eravi un cortile circondato da portici, che comprendeva le abitazioni dei canonici. Nel mezzo sorgeva una fontana, coronata da una pinna (probabilmente quella del mausoleo d'Adriano, al presente nel Belvedere del Vaticano).

Dinanzi a questo vestibolo, innalzato sopra un'ampia spianata a gradini, stendevasi una spaziosa piazza lunga 500 passi e larga 100, circondata da colonne. Mettevano a questa piazza tre contrade formanti un piè d'oca, e facenti parte del progetto generale concepito da Nicolò V di rifabbricare di nuovo tutto il quartiere di *Borgo Nuovo*.

Bernardo Rosellini fu altresì l'autore della pianta ancor più vasta di questo quartiere interamente rinnovato, che doveva divenire in certo modo una città novella, cui sarebbesi data la denominazione di città del Vaticano. Tre ampie contrade con porticati coperti dovevano condurre a San Pietro ed al palazzo pontificio. Questo palazzo doveva essere ricostruito di nuovo, e contenere tutti gli officj, tribunali amministrativi, civili ed ecclesiastici. Pare che alcune di queste opere sieno state cominciate; ed una torre che ancora sussiste è chiamata la torre di Nicolò V.

Bernardo Rosellini fu impiegato da questo papa nella restaurazione e riedificazione delle così dette Quaranta chiese, o chiese di stazione. Ristaurò pure

Santa Maria in Transtevere, Santa Prassede, Santa Teodora, San Pietro in Vincoli e molte altre.

Lo zelo del pontefice e l'abilità del *Rosellini* si estesero a tutti gli oggetti che richiedevano d'essere ristorati ed abbelliti nella città di Roma. Riparate furono le mura e fortificate con torri poste a certa distanza l'una dall'altra: il castello Sant'Angelo fu messo in istato di difesa al di fuori, ed abbellito nell'interno. Dall'imperatore Adriano in poi Roma non avea veduto un principe che fosse tanto inclinato a far innalzare edificj, quanto Nicolò V.

Il *Rosellini* non fu solo il primo architetto del suo secolo, ma ebbe anche un posto distinto fra i primi scultori di quell'epoca. Suo fratello *Antonio*, dedicatosi più particolarmente alla scultura, sembra essere stato il suo maestro in quest'arte; egli morì giovane, e *Bernardo*, erede del suo ingegno, gli successe nelle sue imprese. I mausolei del decimoquinto secolo, di cui si è fatto conoscere il gusto e la composizione (V. Mausoleo), erano allora una sorgente molto feconda di opere grandiose per la scultura. Il genere d'idee e di soggetti che l'uso del tempo aveva introdotto nelle chiese, esigeva in generale, e soprattutto per l'impiego delle parti d'ornato architettonico che v'introdusse, il concorso dello scultore e dell'architetto. *Bernardo Rosellini*, riunendo in sè queste due abilità, si mostrò, per un secolo, eminente nell'uno e nell'altro genere. Egli portò la finezza dello scalpello, la grazia dell'ornato ed il buon gusto de' dettagli decorativi ad un punto che fece passare una delle sue opere sotto il nome dello scultore a'quei tempi più rinomati in questo genere (*Desiderio da Settignano*); vogliam dire la tomba della beata Villana. Il Cicognara ha confutato l'errore in cui erano caduti i biografi su questo proposito per la scoperta del contratto conchiuso per questo lavoro fra Bernardo ed il procuratore del convento di Santa Maria-Novella nel 1451.

L'opera più famosa di scultura operata da *Bernardo Rosellini* è il mausoleo del celebre storico di Firenze Leonardo Bruno d'Arezzo, che si vede nella chiesa di Santa Croce, dirimpetto a quello di Michel-Angelo. Esso è un capolavoro di saviezza, di buon gusto e di squisitezza d'esecuzione. Gli angeli che sul basamento sono rappresentati a bassorilievo ed accompagnano e sostengono la tavola dell'epitafio, mostrano, dice il Cicognara, una scultura eguale a quella di Lorenzo Ghiberti. I due angeli sembrano lavoro d'un antico scalpello. A vedere quest'opera, che si direbbe un'emanazione dell'antichità, siamo forzati a confessare che da quell'epoca in poi l'arte non ha prodotto nulla di più eccellente in questo genere.

ROSETTA — (Rosette) — Ornamento di latta a guisa di rosa, nel mezzo della quale passa il gambo di un bottone da porta.

ROSONE — (Rosace) — Dicesi di un ornato d'architettura fatto a foggia di rosa, e di qualunque altro fiore, che ha luogo per lo più nei soffitti o sotto i gocciolatoj delle cornici.

I *rosoni* sono suscettibili di varie configurazioni. Essendo questi imitazioni libere e convenzionali di fiori o piante diverse, la loro forma e composizione possono variare secondo il bisogno che ha l'architetto di far produrre a quest'ornato maggiore o minor effetto, in ragione o della distanza o dell'accordo generale, vale a dire del carattere più semplice o più ricco della decorazione di cui esso deve far parte.

Quindi vediamo ne'monumenti dei *rosoni* che non hanno che un giro solo di foglie; altri che ne hanno due e qualche volta anche tre. Queste foglie devono essere disposte a guisa di strati, e si tagliano con maggiore o minor rilievo secondo l'effetto che si vuole far loro produrre. Talvolta le foglie sono tenute liscie ed acute; talora sono dentellate, o rotondate, e sovrapposte le une alle altre. Il centro del *rosone* è sempre indicato da una specie di bottone che è come nella natura il punto di partenza di tutte le foglie.

ROSSI (Gian Antonio de) nato nel 1616, m. nel 1695.

Antonio de Rossi nacque vicino a Bergamo in una terra detta *Brembato*. Ebbe alcuni rudimenti di architettura da un oscuro maestro, e senza aver imparato a disegnare, pervenne da se stesso a far dei disegni. Per tale motivo fu sovente costretto di ricorrere ad altra mano per tracciare le sue idee. Ma l'arte dell'architettura non consiste tanto nella esecuzione grafica, quanto nelle combinazioni dello spirito. E queste le imparò dai bei monumenti dell'antichità, di cui seppe benissimo approfittare.

Una delle opere di *Antonio de Rossi*, che viene di preferenza, citata è in Roma il palazzo Rinuccini, fabbricato nella contrada del Corso. La sua facciata, che vedesi riportata nella seconda parte della Raccolta dei Palazzi di Roma del Falda, presenta una massa, la cui proporzione, disposizione e bell'accordo richiamano alla mente il genere ed il carattere delle migliori opere del secolo decimosesto: bella divisione di piani; giusto rapporto fra i pieni ed i vuoti; saviezza e sobrietà d'ornati, tranne alcuni dettagli capricciosi negli stipiti. Non si fa gran caso della parte di questo palazzo che è all'ingiro, come anche della sua entrata la quale è tetra, difetto che sembra dipendere dalla natura del sito.

Degna di particolare menzione, come opera ragguardevolissima di *Antonio de Rossi*, è il grandioso palazzo Altieri, uno de' più rinomati di Roma, che alla bellezza dell'esterno accoppia la magnificenza dell'interno. La divisione de' suoi piani è benissimo intesa; come lo è pure lo spazio delle finestre: i frontoni che ne coronano gli stipiti sono puri e scevri da ogni dettaglio inutile e bizzarro. L'insieme di tutta questa mole è grandioso e di bell'effetto. Il cornicione non è, in vero, di grande purezza, ma pe'suoi rapporti con le mensole e le piccole finestre del mezzanino, intercalate con quelle, ha il vantaggio di offrire un coronamento ricco senza pesantezza, e va-

riato senza confusione. Si notano come alquanto gracili le due colonne che accompagnano la porta d'ingresso.

La corte di questo palazzo è di forma quadrangolare, circondata da portici o arcate, i cui piedritti sono ornati di pilastri. L'architettura è assai graziosa, motivo per cui non corrisponde, come dovrebbe, al carattere ricco e grave nel tempo stesso dell' esterno. La scala è ampia e ben rischiarata. Sgraziatamente questo palazzo non è stato interamente compiuto. La parte più estesa è più alta di quella che guarda la piazza di Gesù. Spiace che un insieme così grandioso manchi della regolarità che dovrebbe risultare dal suo compimento.

Antonio de Rossi fece inoltre il Palazzo Astalli e Muti a piedi del Campidoglio. Costruì lo spedale delle donne a S. Giovanni in Laterano, la chiesa di S. Pantaleone, la cappella del Monte di Pietà, opera graziosa, ma non molto corretta. Dopo la morte di lui fu condotta a termine da diversi artisti che la caricarono di difetti e di bizzarrie tanto all' esterno che nell' interno.

La quantità degli edificj costruiti da *Antonio de Rossi*, tanto in Roma che in altri paesi, gli procurò una fortuna considerevole per que' tempi: ascendeva a più di 80 mila scudi romani (400000 franchi). Non avendo figli dispose delle sue sostanze in opere di carità. Ne fece tre parti, una a favore dello spedale della Consolazione, l' altra alla chiesa detta *Sancta Sanctorum*, e la terza a dotare delle povere ragazze. Il suo disinteressamento eguagliò la sua fortuna: la generosità era in lui una qualità naturale.

Quanto all' architettura, dobbiamo confessare che la sua maniera fu grande e larga. Nessuno più di lui ebbe l'abilità di trovare il mezzo per illuminare l'interno degli edificj. Il suo gusto d'ornare è magnifico. Egli possedeva in modo particolare l'arte di adattarsi ai siti, di trarne un partito vantaggioso, e di dare della grandezza ai più piccoli spazj.

ROSSI (Mattia de) nato nel 1637 morto nel 1695. Questo architetto non era figlio di Antonio de Rossi, di cui abbiamo or ora parlato, ma bensì di un certo Marc'Antonio di questo cognome, architetto mediocre, a cui dovette però un' eccellente educazione.

Dopo di avere studiato belle lettere e geometria, entrò nella scuola del Bernino, che lo amò più di qualunque altro suo allievo; lo condusse con lui in Francia, e lo impiegò di preferenza ne' suoi maggiori lavori.

Mattia de Rossi ebbe la direzione di un palazzo che Clemente IX fece edificare a Lamporecchio, e quella di una chiesa a Monterano. D'ordine del papa pubblicò una relazione estesa sullo stato della cupola di S. Pietro, in cui provò da principio che tutti i timori che si avevano sulla imminente di lei ruina erano chimerici, ed in seguito che Bernini non avea fatto che seguire il progetto degli autori della cupola, praticando una nicchia ed un balcone negli enormi piloni che la sostengono.

Morto il Bernini, *Mattia de Rossi* successe alla maggior parte de' suoi impieghi, e nel posto di architetto di San Pietro. Si citano fra le sue opere il mausoleo di Clemente X nel tempio del Vaticano, il fabbricato della Dogana a *Ripa grande*, una gran parte delle costruzioni del palazzo di Monte Citorio.

Mattia de Rossi aveva seguito il Bernini in Francia a fine di prender parte a'suoi lavori. Egli meritò i favori di Luigi XIV, ed eseguì il modello del palazzo del Louvre. Essendo stati quei lavori sospesi per la guerra, egli abbandonò la Francia colmo di onori e di regali.

Di ritorno in Italia, costruì pel principe Pamfilo a Valmontone una graziosissima chiesa rotonda, di forma ellittica, sormontata da una cupola di buon gusto.

Innocente XII incaricò *Mattia de Rossi* di recarsi ad esaminare le paludi denominate *Chiane*, e di fargli un rapporto esatto sui danni che le acque avessero potuto cagionare ne' contorni. Ritornato da questa missione, fu assalito in Roma da una violenta ritenzione d'orina, della quale morì, nella età di 58 anni.

Mattia de Rossi fu generalmente compianto non meno per le sue qualità personali, che per le doti dell'ingegno. Era di piacevoli maniere, di specchiati costumi, e di ilare carattere. Quanto all'arte sua, dobbiamo confessare che egli possedeva profonde cognizioni; disegnava bene, componeva con facilità; ed il suo stile, per l' età in cui visse, non manca di una certa correzione.

* ROSSI (Domenico), nacque a Morcò nel 1678 e si applicò all'architettura con qualche esito pel suo tempo infelice. Eresse a Venezia il palazzo Sandi a San Samuele, l' interno della chiesa dei Gesuiti, la facciata della chiesa di Sant' Eustachio, il palazzo Corner. Morì a Venezia nel 1742. — DE EON.

* ROSSO — Colore simile a quello del sangue, o di porpora. — BALD.

* Rosso di Caldana — Una pietra tenera di color rosso scuro, simile al rosso di Cipri, e ancora di color rosso chiaro. Questa riceve bel pulimento, e quella molto abbagliato. Serve per lavorare di commesso e di quadro, pavimenti e simili. Viene dello Stato di Siena verso Montalcino, dove si trova di piccoli pezzi d' un braccio in circa. — BALD.

* Rosso di Cipri — Una pietra di color rosso scuro. — BALD.

* Rosso di Corliano — Una pietra non molto dura di color rosso sudicio più e meno chiaro, (con molte macchie in forma d'onde) composto di venuzze nere, mescolate d' alcune piccole macchiuzze bianche, ed altre rosse. Serve per far stipiti di porte e pavimenti. Riceve ordinario pulimento. Si cava nel Genovese. — BALD.

* Rosso di Francia — Una pietra dura pel doppio del marmo, cioè quanto il Paragone, tinta d' un color rosso molto vivo, con macchie bianche alquanto livide; vale a far colonne ed altri ornamenti. Trovasi in gran pezzi e riceve maraviglioso pulimento. -- BALD.

* Rosso di Siena — Una pietra, dura quanto il Paragone, di color rosso focato, che piglia bellissimo pulimento. Trovasene mescolata con vene, con macchie turchine, e qualcheduna gialla, nel nominato luogo di Caldana.

ROSSO-BRUNO — (Rouge-brun) — Rosso a cui sia stato mescolato del nero (V. Colori).

*ROSSO (Cavaliere Giuseppe del), nacque in Roma nel 1760, e fu condotto di cinque anni in Firenze dal padre suo architetto, dal quale apprese l'arte; di ventiquattro anni diede saggio del suo sapere rispondendo ad un programma dell'accademia di Parigi: *Qual fosse l'architettura presso gli Egiziani, e ciò che i Greci apprendessero da quella nazione.* A trent'anni tornava in Roma per istudiarvi gli antichi monumenti dell'arte, ove trovandosi conobbe il D'Agincourt, il quale si valse nell'opera sua delle cognizioni del nostro Giuseppe. Reduce in Firenze nel 1791, gli furono commessi molti lavori per la regia corte cui era addetto, ed in molti luogi della Toscana condusse edificj che lo mostrarono architetto di ragionevole gusto. Nel quarantanovesimo anno della sua età si congiunse in matrimonio con Giuseppina Barsotti di soavi e morigerati costumi, e morì in dicembre 1831. Fu di gioviale carattere, amante dello studio e della società de' dotti, sebbene il contrario dicessero molte calunnie. Amò il suo genitore; il quale morto, stese alcune memorie per illustrarne la vita e gli eresse un sepolcrale monumento. Ecco l'indice delle sue opere: *Ricerche sull'architettura degli Egiziani e su ciò che i Greci presero da quella nazione; Osservazioni sulla basilica fiesolana di S. Alessandro; Descrizione e disegno della facciata eseguita alla chiesa di santo Spirito di Firenze; Della pittura delle cupole e vôlte; Della economica costruzione delle case di terra; Della facile costruzione dei ponti di legno; Aneddoto storico relativo alla facciata del duomo di Firenze; Compendio storico di architettura,* nel Giornale Pisano; *Saggio di osservazioni sui monumenti dell'antica città di Fiesole; Esercitazioni sulla voluta del capitello ionico; Elementi di architettura per uso dell'accademia delle belle arti di Firenze; Trattato sopra la forma, posizione e misura dell'Inferno di Dante; Singolare scoperta di un monumento etrusco nella città di Fiesole; Ricerce storico-architettoniche sopra il tempio di San Giovanni in Firenze; Dell'anfiteatro di Pola; Dell'odeo di Catania; Una giornata d'istruzione a Fiesole, ossia itinerario per osservare gli antichi e moderni monumenti di quella città; Nota ai colti viaggiatori in Egitto,* ecc. -- de bon.

ROSTRALE (Colonna) V. Colonna.

ROSTRI — (Rostres) — Luogo famoso in Roma nella pubblica piazza; ed era una specie di palco da cui arringavasi al popolo, così chiamato perchè era stato decorato coi rostri o sproni di navigli; ovvero tribuna o pergamo in forma di basamento di colonna, su cui collocavasi uno scanno ove sedeva l'oratore.

Abbiam fatto vedere, all'articolo *mausoleo,* la grandiosa composizione della pira d'Efestione, la quale sorgeva sopra un basamento ornato di prore di vascelli. Nello stesso modo i Romani avevano decorato il loro *foro,* vale a dire la loro piazza principale, coi rostri de' navigli presi ai Cartaginesi nel primo combattimento navale che ebbero con essi. È da credere che questa specie di trofeo temporaneo sia stato in seguito convertito in materiale più durevole, e che le prore de' vascelli sieno divenute nella decorazione dell'architettura romana un ornamento consueto, come vediamo che venne impiegato in modo allegorico nella colonna rostrale.

Quest'ornamento, che probabilmente non era che in un angolo della piazza, le diede il suo nome, come anche a un'altra piazza; perocchè in Roma vi erano due *rostri* (*vetera et nova*).

I *rostri nuovi* furono anche denominati *Julia,* o perchè erano situati vicino al tempio d'Augusto, o perchè stabiliti da Giulio Cesare, o finalmente perchè vennero ristaurati d'ordine di Augusto.

ROTONDA o RITONDA — (Rotonde) — Denominazione generica che suol darsi ad un edifizio circolare, e più particolarmente a quello che lo è tanto al di fuori che al di dentro, e che termina a cupola, o copertura egualmente circolare o sferica.

Abbiamo già fatto osservare che non trovasi fra tutti i monumenti dell'Egitto alcuna traccia di *rotonda* o di fabbricato circolare. Non è già che fosse più difficile agli Egiziani che agli altri popoli il tracciare una pianta circolare, e foggiare i materiali secondo la leggera proporzione della curva che avrebbe richiesto l'alzato per corrispondere alla forma della pianta: la vera ragione che, secondo noi, può spiegare la mancanza di un edificio rotondo presso di loro si è il difetto de' mezzi di copertura.

In fatti convien sempre stabilire, nelle invenzioni non meno che ne' lavori dell'architettura, la preesistenza di qualche pratica fondata su cause naturali. Gli archi e le volte non presentano nessuna difficoltà perchè si possa supporre che una nazione abbia per lungo tempo costruito in pietra, senza aver avuta l'idea di tagliarla a cunei; ma questa idea richiedeva, per affacciarsi allo spirito, che l'uso avesse introdotte e rese necessarie delle grandi aperture, ed il bisogno di coprirle. In Egitto, i primi abbozzi della costruzione in pietra avevano bastato al bisogno di unire le colonne, e di coprire le gallerie con grandi lastre d'un sol pezzo: fatto questo una volta, si continuò sempre sullo stesso tenore. I tempj, secondo che pare, non ebbero mai bisogno di quelle sale interne che esigono immense aperture; e la scarsezza del legno in Egitto dovette, colle pratiche consacrate, concorrere a respingere l'idea di impiegare il legname negli edificj.

L'impiego del legno e la facilità di coprire con questo materiale gl'interni degli edificj, più che altro, fecero nascere e generalizzare la pratica delle

arcate, come quella pur anche delle volte e delle cupole fabbricate in materiali solidi. La costruzione in legname somministrando mezzi semplici ed economici per riunire sotto una vasta tettoja grandi spazj e sale estesissime, e quest' uso divenuto un bisogno, il progresso naturale delle idee dovette indurre a sostituire alle opere di legno costruzioni più solide e più durevoli. Si fasciò di pietra le curve delle arcate; di mano in mano si venne a coprire di vòlte gl' interni de' porticati, e de' più larghi spazj; e finalmente si costruirono con materiali solidi le coperture delle *rotonde*.

L'uso del legno, essendo entrato come elemento in tutti i saggi dell'architettura nella Grecia, dovette condurre a questi risultati; e si potrebbe comprovarlo, quando non fosse abbastanza confermato dalla storia de' monumenti.

E primieramente, che i Greci abbiano costruito delle così dette *rotonde*, non può esser messo in dubbio da chicchessia; che poi abbiano fatto uso del legname per coprire in forma curva l' interno di simili edificj, questo è pure evidentemente provato. Abbiamo veduto alla parola *odeone*, che la copertura di questo monumento era stata fatta colle antenne de' navigli de' Persiani, e che la sua forma piramidale richiamava l' idea della tenda di Serse.

Ma i Greci per denominare precisamente le *rotonde*, servivansi di due parole, che hanno lo stesso significato, *oikema peripheres*. Sotto questo titolo Pausania (*lib. v. c. xx.*) descrive l' edificio denominato *Philippeum*; ed era un monumento eretto in onore di Filippo re di Macedonia, coperto da una vòlta in legno, alla cui sommità trovavasi un perno di bronzo (probabilmente fatto in forma di fiorone) che serviva di legame alle travi, che componevano la copertura.

I Greci chiamavano anche *tholos* la così detta *rotonda*. Pausania (*lib. ii. c. xxvii.*) fa menzione di un monumento che si vedeva in Epidauro. Ed era una *rotonda* (*oikema peripheres*) di marmo bianco, chiamata, egli dice, *tholos*, degna di ammirazione. Egli dà pure il nome di *tholos* a un edificio di Atene (*lib. i. c. v.*), nel quale i pritani solevano far sagrificio. Ma un edifizio più antico era, in Orcomene, il tesoro di Minia; una meraviglia, aggiugne Pausania, non meno sorprendente di quelle che si possono vedere nella Grecia ed altrove. Esso era una *rotonda* (peripheres) costruita di marmo, la quale terminava con un comignolo non troppo acuto. Questa copertura (che noi chiameremmo *cupola*) era di pietre, alla quale una chiave della stessa materia serviva di resistenza.

Percio si vede, da'tempi più remoti, che vi furono in Grecia delle cupole, non solo di legno ma costruite a volta di pietra; e noi abbiamo dovuto riferir qui alcune nozioni, le quali tendono a modificare su questo punto, o ad accrescere quelle che si trovano alla voce Cupola.

Ci siamo in quest' articolo diffusi anche troppo intorno alle nozioni ed alla descrizione delle cupole presso i Romani, e fino ai secoli di mezzo, perchè faccia d'uopo il riprodurle qui sotto la parola *rotonda*, la quale, secondo l' uso, è divenuta sinonimo di *cupola*. Ci limiteremo pertanto a dire che sotto la denominazione di *rotonda* viene indicato comunemente in Roma il grandioso monumento conosciuto in tutto il mondo sotto il nome di *Panteon*; che Roma conta ancora molte altre *rotonde* antiche, come quella detta di *Minerva medica*, quantunque di pianta poligona; l' altra di un tempio antico, attualmente santi Cosmo e Damiano; di un tempio di Bacco, ora santa Costanza; ed in fine parecchie sale delle terme di Caracalla e di Diocleziano, le quali sussistono ancora ristaurate e ridotte, l' una sotto il titolo di Chiesa di San Bernardo, l'altra formante una specie di vestibolo alla Chiesa de'Certosini. Nella baja di Pozzuoli si ammirano due grandiose costruzioni antiche a vòlta in forma di *rotonda*, che si dice essere state l' una un tempio di Diana e l' altra un tempio di Venere (V. Cupola).

Il vocabolo *rotonda*, quantunque sinonimo, come abbiamo detto, di cupola, non ci sembra però applicabile, secondo l' uso, a quelle grandi costruzioni moderne che d' ordinario chiamansi cupole. Certo se, decomponendo l' insieme delle chiese che ne sono ornate, vogliasi esaminare e giudicare queste cupole in sè stesse, indipendentemente dall' insieme di cui fanno parte, dovrannosi dire *rotonde*; ma pare che più particolarmente diasi questa denominazione alle cupole isolate che si alzano da terra, e costituiscono da sè sole il monumento. Roma moderna conta molti di questi edificj, fabbricati per lo più nel diciassettesimo secolo. Fra questi è la Chiesa di Sant' Andrea a Monte Cavallo pel noviziato de'Gesuiti, architettura del Bernini (V. Bernini), come pure le altre due chiese della piazza del Popolo, edificate da Carlo Rinaldi (V. Rinaldi).

Poche sono le città, le quali non abbiano qualche chiesa di forma *rotonda*. La cappella dell' Escuriale, sepoltura dei re di Spagna, è denominata il *Panteon*, perchè è una *rotonda* ad imitazione del Panteon di Roma.

La grande cappella de' Medici, che serve loro di sepoltura in Firenze, è un' ampia e magnifica *rotonda*, di cui abbiamo discorso all' articolo *Nigetti*.

La cappella dei Valois era un tempo una *rotonda*, ma venne fatalmente distrutta. Parigi vanta anch'esso alcune *rotonde*; come è (contrada Sant' Antonio) la Chiesa della Visitazione di Santa Maria, edificata da Francesco Mansard, di cui abbiamo fatto espressamente menzione all'articolo di questo architetto. Tale è pure, in una maggiore proporzione, la chiesa del- l'Assunta, detta ora *della Maddalena*.

Dobbiamo aggiugnere che può anche denominarsi, come si denomina in fatti *rotonda* quella costruzione sopra una pianta circolare, composta d' un sol

ordine di colonne. Parecchi tempj antichi, e fra gli altri quello detto di *Serapide* a Pozzuoli, consistevano in un colonnato di questo genere, e chiamavasi *monoptero*, cioè avente soltanto delle colonne senza muro. Ne'giardini di Varsailles vi ha una simile *rotonda*, formata di colonne di marmo.

ROTONDARE — (Arrondir) — Far divenir rotondo; ridurre in figura rotonda.

—— (Quarderonner) — Tondare l'estremità d'un pezzo di legno da costruzione, d'un trave e simili.

ROTONDO — (Rond) — Sinonimo di circolare.

ROTTAMI — (Décombres, Gravois) — Rimasuglio o pezzuoli di materiali provenienti dalla demolizione di un fabbricato.

* ROVESCIO — Membro degli ornamenti d'architettura, per lo più di cornice, fatto a foggia di bastone, da una sola parte rotondo, e di sotto incavato e come arrovesciato. — Dicesi anche rovescio della medaglia quella parte che sta dietro alla effigie del personaggio rappresentato. — MIL.

ROVINA, ROVINE — (Ruine, Ruines) — Questo vocabolo, nel singolare e nel comune suo significato, esprime lo stato di deperimento o di distruzione in cui trovasi o da cui è minacciato un fabbricato. Dicesi quindi che un edificio minaccia *rovina*; si prevede la *rovina* prossima di un edificio. Si adopera pertanto più volentieri questa parola al singolare nei casi citati, e più sovente al plurale per significare lo stato di *rovina* già accaduta. La ragione si è che presentando quest'ultimo stato la dissoluzione delle parti d'un edificio, il plurale presenta meglio l'immagine della realtà.

Si dirà quindi che un accidente ha cagionata la *rovina* d'un fabbricato, e che se ne vedono le *rovine*. Se trattasi particolarmente degli avanzi di monumenti, e di quelli ancor più ragguardevoli di città antiche, di cui il tempo non ha potuto scancellare le traccie, si dirà le *rovine* di Palmira, di Spalatro; e così pari se parlasi di un vasto edificio rovinato, di cui rimangano o frammenti considerevoli, o materiali sparsi. Così pure dirassi, interrogare le *rovine* del Coliseo di Roma, visitare le *rovine* del Partenone di Atene.

Quantunque sogliasi dare e diasi il nome di *rovine* a distruzioni moderne, egli è però certo che questa parola non desta un interesse generale se non quando viene applicata agli avanzi dell'antichità. A misura che questi invecchiano, sembrano acquistare maggiori titoli alla nostra stima, e per conseguenza alla loro conservazione.

Le *rovine* de'monumenti antichi sono divenute oggetto speciale di studj, di ricerche e d'imitazione per l'architettura, come anche per un certo genere di pittura, di cui parleremo in appresso.

L'architettura greca, in fatti, ha sopravvissuto a se stessa e a' suoi autori, meno per le tradizioni, che furono per lungo tempo interrotte, che per le *rovine* de' suoi monumenti. Quivi si rinvennero, all'epoca del risorgimento delle arti, gli esempj che fecero rinascere i processi delle grandiose costruzioni, e le nozioni primitive dell'arte, e le regole del gusto. L'architettura greca non si è dunque introdotta presso i popoli moderni che dietro i documenti positivi conservati nelle *rovine* dell'antichità. Da queste rovine sono derivati tutti quei trattati elementari, in cui ciascuno de'più famosi architetti moderni si è sforzato di ritrovare il filo interrotto delle tradizioni dimenticate, di rinvenire i principj e le regole delle proporzioni. Col soccorso di queste *rovine* sonosi stabiliti i confronti de'diversi frammenti di ciascun ordine, e per conseguenza delle loro proporzioni generali, come de'loro dettagli particolari. Da questi confronti il gusto, illuminato da essi, ha saputo derivare giusti temperamenti proprj a fissare delle misure d'ordine che, senz'essere inflessibili per tutti gli usi, sono sempre malleverie contro gli errori di una fantasia disordinata.

Convien però confessare che la critica dell'arte antica studiata nelle sue *rovine* fu da principio molto incompleta, fintantochè non ebbe per materia o per oggetto che i soli vestigi delle opere di Roma e gli avanzi de' suoi monumenti. Il caso solo aveva deciso della loro conservazione: era probabile inoltre che quelli, meglio degli altri conservati, dovessero appartenere, nella massima parte, alle ultime epoche dell' arte.

Ma più vasti campi di *rovine* da esplorare e da confrontare dovevano offerirsi alle ricerche della storia e della teoria delle arti. La face della cronologia doveva rischiarare oggetti sino allora confusi sotto una denominazione comune a tutti, e far quindi classificare metodicamente per epoche, per nazioni e per iscuole gl' innumerevoli lavori che da tutte le parti emergevano dalle loro *rovine*.

Accadde in fatti che tutte le regioni dell' antico mondo furono visitate e percorse dai viaggiatori. L'Italia meridionale vide comparire alla luce le *rovine* dell' architettura greca. La Sicilia, in parecchi tempj più o meno rovinati, fornì dati sicuri allo stile dell'ordine dorico greco. La Grecia ha riprodotti parecchi de' suoi più bei monumenti. La posizione di tutte le sue più antiche città fu rintracciata e comprovata dalle *rovine* che ancora sussistono. L'Asia minore è stata traversata in tutti i lati, e gli avanzi delle sue più famose città hanno riprodotto copiosi modelli dell' ordine jonico.

L'Egitto, ancora in piedi per così dire nelle sue eterne *rovine*, ha somministrato alla critica storica le autorità che fanno risalire a tre mila anni la cognizione del suo gusto immutabile e delle sue opere sempre uniformi. Lo zelo de'viaggiatori ha fatto conquiste anche al di là dell'Egitto di paesi remoti, sottomessi più tardi o al suo dominio o a quello delle sue arti: venne spinta in somma la ricognizione delle *rovine* egiziane sino a Meroe, vale a dire a parecchie centinaja di leghe al di là delle cateratte.

Nel nord dell'Italia, e in diverse regioni dell'Europa, la ricerca e lo studio delle *rovine* antiche non è stato nè meno attivo, nè meno fecondo. La scrittura e la lingua dell'antica Etruria, divenute più o meno leggibili e intelligibili, ci hanno presentata quell'antica contrada come affigliata, qual più qual meno, al gusto della Grecia primitiva, e come quella che ne propagò il seme e la coltura presso i primi Romani. Non v' ha città alcuna d' Italia, che non abbia il nobile orgoglio di ricercare nelle sue antiche *rovine* i titoli genealogici della passata sua esistenza. La Francia ha scavato in un gran numero delle sue provincie, e sopra tutto in quelle del mezzodì, un terreno sparso degli avanzi della magnificenza romana; e noi vediamo che un zelo comune alle altre nazioni dell' Europa cerca giornalmente di far emergere da qualunque specie di *rovine* antiche testimonianze della potenza romana, e della pratica delle sue arti.

Ogni giorno quindi vediamo crescere e diffondersi, nelle dette collezioni, i tesori delle antiche *rovine*. Moltiplicandosi e spandendosi ovunque l' utile loro influenza, queste collezioni, in cui tutte le arti trovano preziose lezioni, se non le preservano interamente dall' azione corrompitrice dello spirito d' innovazione, saranno però sempre atte a ricondurle sulla strada de' principj del vero, del bello e del grande.

Abbiamo detto che le *rovine* in generale e soprattutto quelle dell'architettura antica, avevano un rapporto particolare colla pittura.

Anticamente le *rovine* degli antichi edificj hanno esercitato il pennello. Noi vediamo nella storia di Raffaello, che per corrispondere ai desiderj di Leon X, quel grande artista non solo erasi occupato nel restituire in disegno gli avanzi de' principali monumenti che esistevano al suo tempo, ma ben anche probabilmente li aveva dipinti, vale a dire avea fatto dei così detti quadri di *rovine*.

A misura che l'arte del paesaggio, sviluppandosi, divenne un genere separato, sarebbe stato difficile che Roma soprattutto, quella città le cui prospettive dovevano alle famose *rovine* ch'essa contiene un carattere, che nessun'altra può mai avere, non inspirasse alla pittura l' idea di ornare il fondo delle sue composizioni: così non saprebbesi dire quanti paesaggi siensi arricchiti della rappresentazione più o meno libera di alcune *rovine* antiche.

Ma avvenne in questo genere, come si è veduto in molti altri, che la rappresentazione sola delle *rovine* ha formato una parte in certo modo isolata e distinta, cioè a dire che vi furono dei pittori che si dedicarono esclusivamente a dipingere antiche *rovine*. Alcuni sono riusciti in questo genere a produrre immagini così fedeli de' monumenti più o meno rovinati, che queste immagini possono essere consultate con frutto dagli stessi architetti. Di questo numero fu il celebre *Pannini*, il quale non ha potuto così felicemente comporre i materiali delle sue pitture, nè eseguirle sì correttamente, senza aver accoppiato la scienza dell' architetto al gusto ed all' ingegno del pittore. Vi ha effettivamente un' arte di comporre i quadri di *rovine*, sotto il rapporto del pittoresco, di imitare con giustezza gli effetti della luce sui materiali, di riprodurvi gli effetti della vetustà che richiede studj speciali, ma che è esclusivamente di pertinenza della pittura.

Per limitarci a quello che riguarda soltanto l' architettura, diremo anche delle imitazioni delle *rovine* antiche o altre, che l' arte de' giardini irregolari si è piaciuta d' introdurre nelle sue composizioni. Coloro che fanno di questi giardini immaginano sovente di situare come punti di vista simulacri di monumenti antichi rovinati, i quali consistono, su qualche monticello, in colonne spezzate, in pietre sparse, in frammenti di trabeazione o di capitelli.

* RUDENTE o RUDENTATA — Voce poco usata in Italia, sebbene tratta dall' antico linguaggio romano, la quale si applica alla colonna scanalata, le cui scanalature nella parte bassa sono piene di ornamenti a foggia di bastone. — MIL.

RUDERAZIONE — (Rudération) — Vitruvio chiama così il materiale più grossolano di una muraglia: i Francesi lo chiamano *hourdage* e noi in vernacolo *caldana*. Veniva impiegato particolarmente nelle aree dei palchi e de' pavimenti.

RUDUS — Vocabolo adoperato da Vitruvio per indicare le specie de'materiali, come rottami o pietre, con cui formavasi il secondo massiccio delle aree antiche.

* RUIZ (Ferdinando) acquistò gran fama per l' aumento di quella torre di Siviglia, chiamata la *Giralda*. Questa fabbrica singolare si crede costruita nel secolo XI secondo il disegno di quel celebre Geber, cui si attribuisce l' invenzione dell'Algebra, e il disegno di due altre torri consimili, una a Marocco, e l' altra a Rabata. Questa torre era alta 250 piedi, e larga 50, co'muri grossi 8 piedi, di pietra squadrata fin al suolo, indi di mattoni, liscia fin a 87 piedi di altezza, e poi molti lavori. Nel suo centro è un'altra torre grossa piedi 25. Nell' intervallo è la scala a vòlta sì agiata da andarvi due a cavallo, e ben illuminata da finestre, ciascuna delle quali ha tre colonne. Tutta la torre ne ha 140 di vari marmi. Finiva in cima con quattro globi di bronzo dorato posti l' uno su l' altro. Questi globi caddero, e perciò il Capitolo di Siviglia ordinò a Ruiz d' inalzarla 100 altri piedi. Questo inalzamento si va ristringendo, e finisce in un cupolino, su cui è una statua di bronzo, detta la *Giralda*, banderuola. — MIL.

* RULLO — Pezzo di legno tondo sul quale si fanno muovere o rotolare le travi per maggiore facilità. — Parte del torchio da tirare le stampe. Le prime stampe e le prove de' nielli si tiravano semplicemente col *rullo*. — MIL.

* RUMUALDO architettò sotto il re Luigi il *Pio* la cattedrale di Reims servendosi de'materiali delle mura

della città. Questa chiesa è stata decantata per magnifica, e tutta la sua magnificenza è stata nell' oro. E che ha da far l'oro colla bellezza architettonica? — MIL.

RUSTICO — (Rustique) — Quest' aggiunto che si dà nell' architettura a varie opere può esser preso e interpretato in due maniere.

Rustico può essere un termine di disegno, ed indicare un'opera fatta grossolanamente, non condotta a perfezione, e priva d'ogni vaghezza. Una tal opera paragonata colle produzioni in cui brillano proprietà contrarie, è effettivamente quello stesso che sono le maniere o le abitudini grossolane delle persone di campagna messe a confronto colla esterna pulitezza degli abitanti delle città. Perciò, nel commercio della vita, chiamasi *rusticità* una certa rozzezza nel parlare e nel modo di agire.

Sotto questo rapporto pertanto la parola *rustico* può appropriarsi, in architettura, ad opere mal composte, grossolanamente terminate, o le cui forme non hanno ricevuto nella loro confezione esterna nè eleganza nè proprietà.

Tuttavia la parola *rustico*, conforme ancora alla definizione che ne abbiamo data, si appropria (e senza veruna intenzione di biasimo) a certe opere, a certe parti, a certe maniere di foggiare i materiali, che, lungi dal meritar biasimo, sono per lo contrario o oggetto di convenienza, o mezzi di recar piacere nella costruzione.

In fatti, ciò che appellasi *rustico* nell' impiego dei materiali, significa, quanto agli occhi, una maniera realmente o artificialmente rozza di metterle in opera ed in mostra, sia che se ne lasci la superficie nello stato naturale e senza pareggiamento, sia che l' architetto studii di dare ad esse l'apparenza di non essere stata lavorata, producendovi una specie di *rusticità* fattizia.

Perciò, come abbiamo veduto all' articolo *Bozza*, l'architettura si diletta sino ne' più begli edificj di presentare alcune delle loro parti, come basamenti, catene di pietre o corsi di mattoni, e di figurarli come composti di pietre lasciate grezze e nello stato loro naturale, vale a dire senza arricciatura nè pareggiamento. Noi ci limiteremo a qui indicare le diverse specie di *rustico* proprie ad essere impiegate secondo la natura diversa de'materiali, secondo le varie sorta di edificj, alle quali il genere *rustico* può essere convenientemente o gradevolmente applicato.

Il bugnato, come abbiamo detto, deve porsi per primo, ma esso può ammettere più di un grado. Vi ha il bugnato, le cui pietre non hanno alcuna scabrosità nella loro superficie, e sono semplicemente ritondate nella loro sporgenza. Vi ha quello, in cui sono tagliate in modo da esprimere tutte le scabrosità d'una pietra greggia; altre sono subbiate a bella posta per produrre a un di presso lo stesso effetto. Vi sono dei bugnati lavorati alla maniera detta rustici, specie di processo mediante il quale si contraffanno le corrosioni che il tempo opera naturalmente in alcune qualità di pietre. Se ne veggono di questa specie nell'Arco detto la porta San Martino.

V'ha un genere di rustico che può venire impiegato su certe parti, e che consiste nel porre in opera, in alcuni basamenti, grandi pietre secondo il processo dell' *opus incertum*, impiegato un tempo nella costruzione di molte mura di città.

V' ha un altro *rustico* assai comune, il quale ha luogo col mezzo di certe incrostature di materie variate o ne' colori, o nella forma, e che vengono stabilite con intonachi di malta. In queste incrostature s' impiegano ciottoli, o schegge di marmo di diversi colori, o conchiglie naturali, o frammenti di stalattiti e di pietrificazioni, o di scorie di vulcano ecc.

Si fa pure in cotto un *rustico* apparente, impiegando la sola malta od il gesso liquido e gettato colla scopa. Si ha cura di mescolare anche a questi intonachi certi colori, che servono a staccarli dal resto dell' arricciatura.

In generale l' oggetto precipuo del così detto genere *rustico*, in tutte le parti in cui viene impiegato, è di produrre certe diversità che tolgano la monotonia che suol produrre la stessa materia. Si può riguardare queste varietà come altrettante tinte e gradazioni, il cui effetto può contribuire sotto varj rapporti, ora per l'apparenza de'materiali più massicci, ad accrescere il carattere della solidità in un edificio; ora pei contrasti bene combinati, a diversificare e nel tempo stesso ad eguagliare l'aspetto di una costruzione; ora, col mezzo d'un impiego ragionato, a far rilevare all'occhio i caratteri proprj de' luoghi a cui convengono siffatte varietà.

Alcuni architetti hanno saputo fare del genere *rustico* un uso felice e bene inteso; come altri, per lo contrario, coll'uso soverchio, ne hanno resa insignificante l' applicazione. Nel numero di questi ultimi devono essere annoverati i grandi architetti fiorentini del secolo decimoquarto sino al decimosesto. In capo ai primi vuol esser posto il Palladio: nessuno lo ha sorpassato per la intelligenza ed il gusto con cui seppe combinare e ripartire, nelle facciate degli innumerevoli suoi palazzi, tutte le specie di *rustico* con ritrovati sempre espressivi, senza pesantezza nè monotonia, sempre variati senza capriccio, nè bizzarria (V. Palladio.)

Quantunque dietro le autorità dell' antico e gli esempi dei più grandi maestri moderni, il genere *rustico* a bugnato, a riparti ed altri processi, debbasi riguardare come più o meno generalmente applicabile agli edificj, diremo però che ve n'ha di quelli che lo esigono particolarmente, e nella convenienza de'quali sembra dover essere più specialmente introdotto. Tali sono, per citarne alcuni, quelli che di loro natura allontanano ogni idea di eleganza o leggiadria, e richiedono per lo contrario un carattere di forza e di severità convenevoli alla loro destinazione; come sono le prigioni, le caserme, le porte di città, ecc. Altri monumenti vi sono, il cui genere *rustico* formerà una bella vista,

come quello che è naturalmente collegato alle convenienze materiali del loro impiego: come sono i castelli d'acqua, i serbatoj, le grotte, gli acquedotti ecc.

RUSTICO (Imitare il) — (Rustiquer) — Dare ai materiali l'apparenza rustica, di cui si è parlato nell'articolo precedente. Quest' apparenza risulta, con un effetto più o meno sensibile, dal processo che viene impiegato nel foggiare la materia. Il più facile di questi processi consiste nel subbiare la pietra colla punta, o con martelli dentati che fanno sulla materia l'effetto di un lavoro più o meno sensibile.

* RUSTICO (Ordine) detto anche toscano; uno dei cinque ordini d'architettura, più nano, e di maggior grossezza degli altri ordini, e più semplice nelle modanature, ne'capitelli e nelle basi ed altri suoi membri. Chiamasi *toscano*, perchè mentre dalla Grecia s'introdusse l'architettura in Italia, come dice Daniello Barbaro (lib. 4. c. 70.), ebbe il primo suo stato nell'Etruria, dai re della quale fu usato nelle loro fabbriche. Se ne valsero ancora i nostri antichi, per far porte, finestre, ponti, castelli o torri di città e da campagna, porti di mare, fortezze: e perchè è il più robusto, è anche fra tutti gli altri il più durevole. In quest'ordine la lunghezza della colonna, con la base e suo capitello, è per sette volte la sua grossezza, misurata nel vivo dell'imoscapo, e ratta da piede. — BALD.

S

SABBIA — (Sable) — Rena mescolata con terra. La rena è una moltitudine di minutissime pietruzze, che si fanno dal frangersi delle maggiori pietre, secondo alcuni autori. Vitruvio fu di parere, ch'ella fosse una sorte di terra abbruciata, e fatta divenire non più soda della terra cotta, e più tenera del tufo, per forza de' fuochi racchiusi sotto i monti. Comunque sia la cosa è la rena di più sorte; cioè di cava, di fiume e di mare, e questa è di più colori e qualità, cioè, rossa, bianca, nera, incarbonchiata e ghiajosa. È notissimo il servigio della rena messa nella calcina per murare. La più grossa e più tenace è quella di cava, ma facilmente si fende; e però s'adopera ne' muri, e nelle volte continovate: e la ghiajosa serve, per far quella calcina, colla quale si riempiono le fondamenta. La rena di quei fiumi o fossati, che hanno gran pendio, serve ancora essa per murare, purchè ne sia tolta via la prima scorza più grassa e fangosa; che però sarà bene pigliar quella, che si trova sotto la caduta dell' acqua, come più netta e purgata. Contrassegni dell'ottima qualità della rena sono, quando posta in un panno bianco, non lascerà alcuna macchia, ovvero stropicciata con la mano, striderà; il che sarà segno, ch'ella sia di qualità pietrosa, e non terrosa. E dee ancora esser cavata di fresco, perchè esposta all'aria si putrefà, e quasi si riduce in terra. Vitruvio e Plinio dicono, che per ogni misura di calcina si dieno tre misure di rena di cava, e di quella di mare e di fiume solamente due. L'istesso Plinio dice, che gli antichi si servivano della rena d'Etiopia, d'India e d'Egitto. Noi ci serviamo per lo più di quella de' fiumi. Non mancano buoni autori, che scrivono, non doversi usare la rena del mare nelle fabbriche; perchè, per lo salso umore ch'è in essa, fa dissolvere le coverture o intonaci delle muraglie; il quale dissolvere dicesi propriamente, scanicare: contuttociò volendola usare, si pigli di quella che nereggia e lustra come vetro, e di quella che è più vicino alla riva.

* SABBIARE — Coprire o riturar con sabbia. — ALB.

* SABBIONE — Rena, o terra arenosa. *Sabbione maschio*, è una qualità di terra che pende in rosso. — ALB.

* SABBIONOSO, SABBIOSO — Di qualità di sabbione, o pieno di sabbione. — ALB.

SACCHETTI (Giambattista) allievo d'Ivara e suo successore nella ricostruzione del palazzo reale a Madrid.

L'antico palazzo cominciato da Carlo V, continuato da' suoi successori sotto la direzione di Luigi e Gaspare De Vega, di Giambattista di Toledo, di Giovanni de Herrera, e di Giovanni de Mora, fu ridotto in cenere nel 1734.

Ivara aveva presentato un nuovo disegno di questo palazzo, ed anche eseguito in rilievo un gran modello che venne conservato. Esso doveva formare un vasto quadrato di 1700 piedi di lunghezza su ciascheduno dei quattro lati. La misura dell' alzato doveva essere di 100 piedi, e contenere due mila colonne. Ma per far questo era necessaria un'altra situazione. Il re volle però che il nuovo palazzo sorgesse sul terreno che occupava il vecchio. Ivara fu chiamato per quest' impresa; ma la morte lo colse nell' atto che vi dava principio. *Sacchetti* successe al suo maestro.

Egli cercò e riuscì ad avvicinarsi per quanto gli fu possibile, in un'area più ristretta, al gusto d'Ivara, conformandosi alle intenzioni del re, come altresì all'obbligo di non impiegare il legno in quella costruzione se non nelle finestre e porte; volendo che fosse per la scelta de' materiali, e pel modo d'impiegarli, garantita da ogni possibilità d'incendio.

Antonio Conca, nella sua *Descrizione della Spagna*, annovera fra i magnifici pregi di questo edificio la straordinaria sua solidità. — Non può negarsi in fatti, che la solidità, quando è portata ad un alto grado, non partecipi dell'idea di magnificenza. Alcuni critici vogliono che la grossezza dei muri sia troppo eccessiva. Qualora però si ponga mente alla spinta di tutte le vôlte, a cui la massa de' muri deve far resistenza, non si troverà, a parer nostro, soverchia tale grossezza in una costruzione poi, nella quale fu anche mestieri far uso di armature di ferro.

Il palazzo forma un quadrato di 470 piedi di lunghezza in ciascuna linea dei quattro lati. L'altezza sino alla cornice è di 100 piedi. Sei porte vi danno ingresso. Una sola è aperta nel lato orientale, e conduce ad un piccolo vestibolo in cui le carrozze non possono entrare. Le altre cinque porte sono nella facciata principale, tre nel mezzo, le due altre a qualche distanza. Per queste due ultime, e per quella di mezzo, le carrozze entrano in un ampio cortile di 140 piedi in quadrato. Le tre porte di mezzo mettono ad uno spazioso vestibolo. Uno più piccolo corrisponde a ciascuna delle due altre di cui si è fatto cenno.

Il cortile è circondato da portici con piedritti, ornati di pilastri. Al di sopra v'è una galleria con invetriate per la quale si entra negli appartamenti reali.

Lo scalone e la rampa d'appoggio o balaustri sono di marmo bianco e nero, ed offrono un complesso di scultura e di architettura, di cui è più da ammirarsi la ricchezza che il gusto.

SACCO — (Sac) — Si adoperano *sacchi* pieni di terra o di altra materia in diverse occasioni, e particolarmente nelle opere d'assedio e di fortificazione.

Citeremo l'impiego singolarissimo di *sacchi* pieni di sabbia, che fece l'architetto Ctesifonte per mettere a posto le piattebande del tempio di Efeso.

« Una cosa (dice Plinio) parlando di questo archi-
» tetto, veramente prodigiosa, si è ch' egli ha potuto
» innalzare ad una tale altezza (sulle colonne di que-
» sto tempio) delle masse così voluminose come sono
» le pietre delle piattebande dell'architrave. Ecco il
» mezzo di cui fece uso. Con *sacchi* pieni di sabbia
» fece una salita dolce, la cui sommità sormontava i
» capitelli delle colonne: su questi *sacchi* si posarono
» i pezzi delle piattebande; poi si vuotarono a poco
» a poco i *sacchi* inferiori, di maniera che tutti i
» pezzi si trovarono posti a sito. Il processo riuscì
» da prima non tanto bene per la pietra di mezzo
» dell'architrave; ma tolto l'inconveniente, essa si
» rimise a piombo pel solo effetto del proprio peso. »

SACELLO, SACELLUM — Diminutivo di *Sacrum*. Pare che *sacellum* corrispondesse alla nostra *cappella*, non del genere di quelle che si veggono nelle chiese, ma di quelle che sono isolate ed edificate sulle strade, nelle campagne ecc.

SACRARIO, SACRARIUM — I Romani chiamavano con tale denominazione una cappella domestica. Si dava pure questo nome nei tempj al luogo in cui si conservavano le cose sacre. Era a un dipresso come la nostra *Sagrestia*.

* In oggi chiamasi *Sacrario* il luogo dove si buttano e versano le lavature de' vasi, panni, o simili, che servono immediatamente al sagrifizio. — ALB.

SAETTA — (Foudre) — Ornato di scultura, a guisa di fiamma tortigliata, accompagnata da dardi, che gli architetti collocano nel fregio dorico. Se ne veggono anche in alcuni capitelli.

* *Saetta* chiamano i legnajuoli una pialla col taglio ad angolo acuto, colla quale fanno il minor membro alle cornici. — Dicesi pure *saetta*, in geometria, quella linea che dal punto di mezzo della corda si parte, lasciandosi dalle bande angoli uguali, e va fine all'arco. — ALB.

SAETTILE — (Reculement ou Ralongement d'Arestier) — Dicesi della differenza che vi ha fra la linea di squadro del monaco di un comignolo, nel mezzo d'un muro, e la linea tirata dallo stesso monaco all'angolo di detto comignolo.

* SAETTUZZA — Diminutivo di saetta, piccola saetta. — BALD.

* SAETTUZZE — Le punte dei trapani, co' quali si fora o pietra, o metallo, o legno. — BALD.

* SAGLIENTE — Che sale. — Nell'architettura militare chiamasi così l'angolo più acuto dei bastioni; angolo vivo. — ALB.

SAGOMA — (Sacome) — Lo stesso che modano, cioè il vivo profilo d'ogni membro, e modanatura d'architettura. Alcuni lo prendono ancora per la medesima modanatura

SAGRESTIA — (Sacristie) — Non è questa per lo più un fabbricato isolato e riccamente adornato, ma sibbene un luogo più o meno spazioso, attiguo ad una chiesa ed a lato della medesima, in cui si depositano e si conservano gli oggetti sacri, i paramenti e tutto quanto ha rapporto col servigio ecclesiastico. Quivi i sacerdoti si preparano e si vestono per celebrare i divini ufficj.

Le *sagrestie* sono perciò guarnite di armadj e di tavole; e spesso vi si colloca pure un altare. Quanto alla grandezza d'una *sagrestia* essa dev'essere proporzionata a quella della chiesa ed ai bisogni del culto; bisogni che variano secondo la popolazione, il numero dei sacerdoti, la frequenza e la quantità degli assistenti, e molte altre considerazioni.

Abbiamo detto che la *sagrestia* non è nè un edificio isolato, nè un locale riccamente ornato. Vi sono però alcune eccezioni da farsi.

La prima e più notabile è quella che riguarda la nuova *sagrestia* di San Pietro in Roma. Da prima, una delle cappelle della chiesa ne teneva luogo, ma la sua ristrettezza determinò il pontefice Pio VI a costruire un edificio proporzionato ai bisogni del servizio. La nuova *sagrestia*, attigua e comunicante colla chiesa, è un fabbricato considerevole, di cui sgraziatamente il gusto, massime al di fuori, è ben lontano dal corrispondere all'edificio vicino. Quanto all'interno, merita considerazione la grandezza della sala principale, come anche l'ordine e la distribuzione di tutte le parti destinate al servigio della chiesa.

Per ciò che spetta alla ricchezza dell'ornato conveniente ad una *sagrestia*, crediamo dover citare per esempio quella che è stata, in questi ultimi anni, eseguita a San Dionigi presso Parigi. È un locale di una bella proporzione, d'una savia architettura, e decorata con gusto da una serie di quadri rappresentanti la storia di San Luigi, opera de' migliori pittori de' nostri tempi.

SAGUNTO — (Sagunte) — Antichissima città della Spagna antica, il cui terreno è occupato presentemente dalla città di *Muniedro*. In essa si conservano alcuni avanzi considerevoli di architettura romana, e fra gli altri quelli di un circo molto deteriorato, è vero, ma di cui si può ancora misurare la estensione. Esso ha mille e ventisei palmi di lunghezza sopra trecento ventisei di larghezza. La sua costruzione, scrive Antonio Conca, da cui ricaviamo queste nozioni, è un'opera rustica, i cui muri in alcuni luoghi sorgono ancora all'altezza di trenta palmi. Questa costruzione si compone di grosse pietre bianche le quali, al basso, hanno sei palmi di grossezza. Queste pietre vanno diminuendo di volume a misura della elevazione. Il semicerchio del circo, dalla parte d'oriente, sussiste per intero; tutto dicontro e sopra una linea parallela, al sito occupato dalla *meta*, esiste un edificio formato di grandi pietre bleu, con una porta quadrangolare, alta dieci palmi e larga sei. Era l'entrata d'un piccolo tempio ove si trovavano le statue delle divinità a cui erano consacrati certi giuochi. Si distinguono ancora con molta chiarezza i vestigi della *spina*, come anche d'un piccolo muro o parapetto di dodici palmi d'altezza, che ricorreva all'intorno dei gradini per difendere gli spettatori dal pericolo dei combattimenti delle fiere che avevano luogo nel circo; in fatti vi si veggono ancora le logge ed i sotterranei in cui venivano custodite. Una di queste logge ben conservata ha 15 palmi di lunghezza e 10 di larghezza.

Fra le rovine di *Sagunto* sonosi rinvenuti molti oggetti e frammenti di antichità e di inscrizioni, il cui dettaglio sarebbe inutile al nostro scopo. Faremo piuttosto menzione d'un monumento il più integro, forse nel suo genere, di tutti quelli che il tempo lasciò pervenire sino a noi; vogliamo dire il teatro, di di cui si ammirano gli avanzi benissimo conservati.

Il teatro di *Sagunto* è praticato nella parte orientale della montagna. Si è approfittato per la sua crezione di una delle cavità del terreno. Questa circostanza, riunita all'arte della costruzione, faceva che la voce degli attori si udisse così distintamente tanto dai gradini più lontani della scena, quanto da quelli che vi si trovavano da vicino. La sua larghezza è di 474 palmi, di cui 74 formano il diametro dell'orchestra, contando da un angolo all'altro del gradino inferiore. Ciascuno dei due lati, a partire dallo stesso angolo sino al muro interno, è di 195 palmi. La scena, da un angolo all'altro, ha 244 palmi di lunghezza e 44 di profondità.

Si distinguono ancora le tre divisioni della scena, vale a dire le tre arcate d'ingresso. Il *proscenio* ha 112 palmi di lunghezza e trenta di larghezza: poche traccie rimangono del *pulpito*. L'orchestra, contenuta nella periferia del primo gradino a basso, ha 74 palmi di diametro, il teatro, o quello che noi diremmo anfiteatro, si compone di 33 gradini, comprese le due precinzioni (o ripiani). Vi si contano nove piccole scale che dividevano i *cunei*, una al centro e quattro da ciascuna parte.

Sul gradino superiore sorge il portico che gira dintorno al teatro: ha 16 palmi ed un quarto di larghezza, e quattordici di altezza. Vi erano sei porte che mettevano all'anfiteatro, e sei altre di disimpegno dalla parte della montagna.

Trovasi nell' *Antiquité expliquée* di Montfaucon, tomo II, pag. 244, una pianta molto incompleta di questo teatro, accompagnata da una descrizione fatta a' suoi tempi da don Manuele Marti, decano della collegiata d'Alicante, la quale però contiene molte inesattezze. Venne in seguito alla luce su questo monumento una dissertazione molto più dettagliata e precisa di don Enrico Palos, cittadino di *Sagunto*; che servì alla descrizione che ne ha data Antonio Conca, e da cui abbiamo estratti questi dettagli.

Fu lo stesso Enrico Palos, che dopo di avere sgombrate le ruine di questo teatro, lo fece disporre con le decorazioni convenienti, e lo ridusse in grado di servire di nuovo alle rappresentazioni sceniche, che ebbero luogo li 31 d'agosto, 1, 2 e 3 di settembre del 1785 per le feste celebrate in quella città. L'esperimento che si fece allora della sua capacità prova che poteva contenere un tempo dieci mila spettatori.

SAINT-CHAMAS, villaggio di Provenza, a qualche distanza dal fiumicello Touloubre, su cui sussiste ancora per intero un ponte antico, di costruzione romana, chiamato dalla gente di quel paese il *ponte Surian*. Esso è costruito in grossi pezzi di pietra di tre piedi, e consiste in una sola arcata di tutto sesto, appoggiata contro due roccie, il diametro della quale è di 6 tese. La lunghezza totale del ponte è di 11 tese.

A ciascuna estremità sorge un arco. Quello che si presenta dalla parte di Aix ha un fregio, i cui due terzi sono occupati da ornati. Il resto dello spazio contiene una iscrizione che porta i nomi delle persone che sostennero le spese del monumento. L'altro lato non porta nel fregio che degli ornati senza iscrizione.

Parecchi antiquarj hanno qualificato per un arco di trionfo i due monumenti che abbiamo indicato. Ma siffatta opinione è priva di fondamento. L'uso di questi archi alle due estremità del ponte fu comunissimo presso i Romani. Probabilmente avranno avuto origine dalle porte che in tempi anteriori si praticavano all'entrate de' ponti, per difenderne l'accesso in tempo di guerra. Quivi pure, come in altri luoghi, le dette porte saranno state trasformate in opere architettoniche, e saranno in seguito divenute semplici oggetti di abbellimento presso gli antichi come pure presso i moderni. Ne vedremo un altro esempio nell'articolo seguente.

SAINTES, città di Francia, anticamente capitale della Saintonge. Il suo nome latino è *Mediolanum Santonum*. Credesi che si chiamasse anche *Santona* e *Urbs Santonica*.

Al tempo di Ammiano Marcellino essa era una delle città più floride dell'Aquitania. Fra gli altri avanzi d'antichità ch'essa conserva, contasi un bellissimo ponte fabbricato sulla *Charente*, e che termina in un magnifico arco che si crede sia stato innalzato sotto Tiberio. Vi ha su questo monumento un avanzo d'iscrizione latina, ma così corrosa, che non è possibile poterla leggere.

Vicino alla chiesa di Sant'Eutropio si veggono alcuni avanzi d'un antico anfiteatro, fabbricato con piccole pietre, e tuttora così ben conservato che può giudicarsi dalla sua configurazione che è ovale, del suo alzato, e della disposizione de' suoi piani. Questi avanzi si chiamano *gli Archi*.

SALA — (Salle) — La più spaziosa stanza di un edificio pubblico, d'un palazzo, d'una casa. È chiamata *sala*, secondo alcuni, dal saltare che si fa in quella in occasione di nozze o di conviti. In fine del presente articolo indicheremo, colle denominazioni che si danno alle *sale*, i diversi usi delle medesime, secondo la natura degli edificj.

Si è detto che la parola *sala* esprime generalmente, nel suo rapporto con ciascuna specie di fabbricato, un locale spazioso. Gli antichi confermarono questa nozione, e Vitruvio ce lo prova colla descrizione delle *sale* dei palazzi, le quali si denominavano *oeci*.

Ordinariamente, egli dice (lib. VI. c. V.) queste *sale* diverse, colla denominazione di *triclinia*, *oeci*, *exedrae*, dovevano avere in lunghezza il doppio della loro larghezza. Quanto alla loro altezza, essa dev'essere eguale alla somma della loro lunghezza, aggiunta alla loro larghezza.

Le *sale* denominate *oeci*, continua Vitruvio, sono di due specie: vi sono quelle chiamate *corintie*, e le tetrastile dette *egiziane*. Si dà loro in lunghezza ed in larghezza le stesse dimensioni dei *triclinj* (*sale* da pranzo); ma a motivo delle colonne che le adornano, conviene dar loro di necessità un'estensione maggiore.

Ecco in che consiste la differenza fra queste due specie di *sale*. La *sala corintia* ha un ordine solo di colonne, collocate o sopra uno zoccolo o semplicemente a terra; sono queste sormontate da un architrave e da una cornice o di legno, o rivestita di stucco, da cui parte e s'innalza una copertura a vôlta circolare. Al contrario nella *sala egiziana*, dall'architrave del primo ordine di colonne partono delle piattebande, le quali vanno a poggiare sul muro di cinta, e ricevono un'impalcatura ed un passeggio scoperto tutto all'intorno. Sull'architrave e perpendicolarmente alle colonne di cui si è parlato, s'alza un secondo ordine, meno alto d'un quarto dell'ordine inferiore, la cornice del quale riceve la copertura ed i suoi ornati. Fra le piccole colonne superiori sono praticate le finestre, lo che rende questa *sala* simile ad una basilica anzichè alla *sala corintia*.

I Greci, prosegue Vitruvio, hanno delle *sale* denominate *cizirene*. Sono volte per lo più al Nord, ed in modo che godano la vista dei giardini. La loro porta è collocata nel mezzo. Esse devono avere in lunghezza e larghezza spazio sufficiente per potervi collocare comodamente due tavole l'una dirimpetto all'altra. A destra ed a sinistra vi sono delle finestre simili a porte, perchè stando in letto si possa godere la prospettiva dei giardini. Si dà loro in altezza una volta e mezzo la loro larghezza.

Non sarebbe possibile attualmente l'assegnare, nell'architettura moderna, alle *sale* più ragguardevoli, nè forma particolare, nè carattere generale suscettibile di divenire l'oggetto o di una teoria, o di una pratica fondata su qualche uso costante. Si trovano, è vero, in molti edificj pubblici, ampie e magnifiche *sale* destinate a varj usi; ma nè la loro forma nè la loro proporzione sono sottoposte a regole determinate. In fatti, il nome di *sala* si dà ad una quantità di locali che non saprebbesi nè classificare in un ordine metodico, nè descrivere in un articolo particolare, senza essere obbligati di ripeter qui le stesse cose che si trovano già descritte in altri articoli.

V'ha però un genere di monumenti pubblici, il quale per molto tempo diede occasione a grandissime *sale* destinate a numerose riunioni ed a banchetti pubblici; intendiamo parlare delle *case o dei palazzi del Comune*. Ne' secoli passati, e sotto il regime municipale di quel tempo, il palazzo del Comune era una specie di convegno de' mercanti o delle comunità allora in uso, i quali davano de' banchetti pubblici, che richiedevano una *sala* vastissima. Essa formava nei disegni di questi edificj la parte principale; e vediamo anche presentemente, nell'interno del palazzo municipale di Parigi, ch'essa ne occupava la più gran parte; per cui possiamo citarla come una delle più considerevoli che sianvi a Parigi ed in altri luoghi.

Altrettanto e forse più dobbiamo dire della *sala* del palazzo comunale di Amsterdam, monumento del quale abbiamo descritta l'architettura esterna nell'articolo biografico del suo autore (V. Campen). Questo esterno è certamente per l'arte un monumento ragguardevolissimo, a cui nessun altro può essere paragonato.

La gran *sala*, che occupa quasi tutta la capacità del fabbricato, merita di essere citata, non tanto pel gusto e per la purezza della sua decorazione e delle sue forme, quanto per la ricchezza de' materiali, e la grandezza della sua dimensione. In questo edifizio gli Olandesi, il cui paese non ha nè pietre, nè marmi, hanno messo in opera i più bei materiali di cui avevano l'uso di stivare i loro vascelli; uso per cui Amsterdam è una delle città in cui il marmo è comunissimo.

Se i palazzi comunali, di cui facemmo altrove menzione, fossero stati fabbricati in epoche, in cui il gusto dell'antichità fosse stato preferito a quello dell'architettura gotica, noi avremmo senza dubbio a descrivere più d'una *sala*, in cui gli architetti avrebbero cercato di far rivivere le descrizioni che ci fornisce

Vitruvio delle *sale* che servivano ai banchetti dei greci e de' romani.

Soltanto all'epoca del risorgimento delle arti dell'antichità Parigi ebbe, nel palazzo di Giustizia, una *sala* a due navi laterali, detta la *sala des pas perdus*, opera di Giacomo de Brosse (V. questo nome). In fatto di *sala* è il vaso più grande che sia in Parigi e forse altrove.

La gran *sala*, detta della *Signoria*, nel palazzo vecchio in Firenze, è altresì uno di que' monumenti, la erezione de' quali è dovuta a cause politiche che non sonosi più rinnovate. Là dove la forma del governo richiede numerose unioni di cittadini, è necessario costruire ampie *sale*. Si chiamava *Phocicum* una vasta e magnifica *sala* descritta da Pausania, ove si radunavano i Deputati della Focide.

L'aristocrazia, specie di governo in cui il potere è nelle mani di molte famiglie nobili, esige parimenti delle *sale* spaziose per la riunione. La *sala* del palazzo vecchio in Firenze era di questo numero. Anche Venezia ne ha di simili; e la gran *sala* del senato a Genova, ristaurata in questi ultimi tempi, presenta, quanto all'architettura, una delle più belle e magnifiche opere moderne.

Fin qui non abbiamo parlato che delle *sale*, le quali fanno parte de' monumenti pubblici, e sono esse pure veri monumenti. Se si trattasse ora di considerare, nell' insieme de' palazzi e delle case, le *sale* come formanti parte della loro distribuzione, questo punto di vista darebbe luogo ad inutili dettagli, che d'altronde si possono vedere in altri articoli.

Così, per esempio, tutti i locali di un vasto palazzo ricevono ciascuno una denominazione particolare, o dal suo impiego, o dall' oggetto principale della sua decorazione, e dicesi quindi *sala del consiglio*, *sala del trono*, *sala di ricevimento*, *sala d'appello*, ecc. Percorrendo l'interno del palazzo del Te a Mantova, abbiamo trovata una serie di *sale*, denominate *sala di Fetonte*, *sala di Psiche*, *sala dei Giganti* ecc. (V. GIULIO ROMANO).

Queste *sale*, come ben si vede, non sono opere particolari d'architettura suscettibili di ricevere regole specialmente applicabili ad esse. Tutto dev'essere subordinato alle convenienze che fanno parte di quelle dei precetti generali. Fa d'uopo però eccettuare dal numero di queste *sale* i locali che hanno destinazioni speciali e necessarie, come *stanza da letto*, *gabinetto*, *biblioteca*, *galleria* ecc., di cui si trovano le nozioni ai rispettivi loro articoli.

Passando dai palazzi alle case particolari l'idea della parola *sala*, molto più ristretta, non ci fornirebbe altri significati tranne quello di *sala da pranzo*, o *sala da ballo*.

Noi ci limiteremo pertanto ad aggiugnere all'articolo presente una breve enumerazione de' locali, che secondo il loro uso, sono con particolari denominazioni indicati.

Dicesi quindi:

Sala da pranzo — (Salle à manger) — Ne' palazzi e nelle case di qualche importanza è un locale separato dall' appartamento e posto d'ordinario a pian terreno. Essa deve essere bene illuminata, e le finestre, se è possibile, devono guardare il giardino. Il pavimento sarà lastricato di marmo o di tutt'altra materia che si possa lavare. La decorazione potrà ammettere pitture dilettevoli, paesaggi ecc. Vi si praticheranno pure degli armadj, credenze e delle fontane.

Sala d'udienza — (Salle d'audience) — Luogo negli appartamenti de' pubblici funzionarj destinato a dare udienza. Essa precede per lo più il gabinetto; e dev'essere fornita di sedili, ammobigliata semplicemente, e decorata senza magnificenza.

Sala da bagni — (Salle de bains) — Viene così chiamato un piccolo locale, ove sono disposti tutti gli oggetti necessarj per fare il bagno.

Sala da ballo — (Salle de bal) — Sala che trovasi per lo più ne' grandi palazzi. Questa dev' essere decorata con eleganza, ed avere una tribuna elevata per collocarvi i suonatori.

Sala da bigliardo — (Salle de billard) — In molte case o di città o di campagna è un locale destinato al giuoco del bigliardo. Essa è per lo più intavolata e fornita d'armadj, i quali contengono gli arnesi necessari al detto giuoco. Non vi devono essere cristalli, specchi, ed altri oggetti fragili.

Sala delle guardie — (Salle des gardes) — Primo locale dell' appartamento di un principe, ove stanno gli ufficiali di guardia.

Sala comune — (Salle du commun) — Locale attiguo alle cucine, nelle grandi case, ove stanno i domestici a mangiare.

Sala d'armi — (Salle d'armes) — Si dà questa denominazione ad una specie di galleria, la quale serve di magazzino d' armi, disposte in un bell' ordine e ben tenute. Suol darsi a questo collocamento un ordine simmetrico, e per così dire decorativo; cioè si dispongono le diverse sorta d' armi, secondo la loro forma e dimensione, in modo da produrre trofei, pilastri, colonne, fregi, piramidi, ed imitare tutti i generi di ornati architettonici. Queste collezioni divengono un repertorio istruttivo in questo genere, in cui si vede raccolto ciò che i tempi antichi avevano immaginato, e ciò che i tempi moderni hanno perfezionato nell'arte della guerra. Vi è in Parigi una di queste collezioni, alla quale si è data impropriamente la denominazione di *museo d' artiglieria*. Le *sale d'armi* per lo più fanno parte degli arsenali. Un tempo eravene una di molta estensione e d' un bell'ordine nell'arsenale di Venezia.

La denominazione di *sala d'armi* si dà pur anche al luogo in cui s' impara a tirare di scherma.

Sala di giardino, o *campestre* — (Salle de jardin ou champêtre) — Nell'arte dei giardini regolari si toglie bene spesso all' architettura le forme delle sue piante e de' suoi alzati, e per conseguenza anche i nomi che loro si danno.

Come i tronchi degli alberi fanno l'ufficio delle colonne, come le spalliere di carpini si prestano a rappresentare i muri, ed una quantità di arbusti, tagliati a piacere, si adattano facilmente, con molte piante, ad imitare la configurazione che si vuol dare ad esse; così venne l'idea di formare ne' giardini dei luoghi di riunione, a cui si è data la denominazione di *sale campestri.*

Spesso, per meglio chiudere queste *sale*, si forma intorno ad esse una cinta di con pergolato che si adorna di fiori e di verdura, o si chiudono con dei carpini. Queste cinte servono di sovente a *sale da ballo*, che vengono illuminate con lampioncini da varj colori.

La *sala* da ballo del piccolo parco di Versailles è una *sala campestre* disposta per le danze. Essa è circondata da un anfiteatro formato di sedili o di gradini di verdura. Il mezzo, un po' più alto e sopra una pianta ovale, è per così dire l'arena di questa specie di circo, ove si eseguiscono i balli.

Sala dello spettacolo — (Salle de spectacle) — Questa denominazione, presso di noi, è sinonimo di teatro. All'epoca del risorgimento delle arti, nella quale i teatri erano una specie di dipendenza del palazzo del Sovrano, o dell'abitazione di qualche principe, essi non furono che locali annessi a siffatti edificj, ai quali si diede la denominazione di *sale*, la quale conservarono anche dopo che divennero essi monumenti pubblici ed isolati, e particolarmente quando si parla del loro interno. Si continua perciò a dire che la *sala è piena*, che la *sala era vuota* ecc.

* SALCIGNO — Una qualità di alcuni legnami, come gattice, o gattero, che non così facilmente si pulisce; perchè il suo filo non cammina sempre per lo verso diritto; che però intoppa il ferro in varj riscontri, e invece di levarne pulita la superficie, alza in esso alcune fila, che s'alzano e dividono dal piano a foggia del salcio. Questa parola *salcigno* è presa da alcuni per lo stesso che riscontroso, da quegli intoppi o riscontri, che trova il ferro per tutti versi in esso legno. — BALD.

*SALCIO o SALCE — Sorta d'albero di legname dolce, che fa nei luoghi umidi e paludosi, detto altrimenti *Salicone;* vale ad alcun servigio degli edificj. — BALD.

SALDARE — (Souder) — Attaccare, unire insieme le estremità di due pezzi di metallo, o ponendoli al fuoco sino a che il metallo divenga bianco e vicino a fondere, e incorporandoli in seguito l'uno nell'altro col martello, come suol praticarsi col ferro; oppure impiegando la saldatura, come si fa rispetto al piombo, allo stagno, all'oro ed all'argento.

SALDATURA — (Soudure) — Viene particolarmente impiegata ne' fabbricati la *saldatura* pel piombo. Si fa un miscuglio di due libbre di piombo con una libbra di stagno, e serve a congiungere nelle coperture le lastre di piombo o di rame. E chiamasi *saldatura di terzo.*

Saldatura romboidale od *a spira* — (En losange ou en epi) — Grossa *saldatura* con sfogliatura a guisa di spina di pesce. Chiamasi *saldatura piatta* quand'essa è più stretta e non ha altra sporgenza che la sua spina.

*SALIGNO — Una qualità di marmo, che si cava nelle montagne di Carrara, che tiene alquanto di congelazione di pietre, e ha in sè que' lustri, che si veggono nel sale. È alquanto trasparente; e perchè ne' tempi umidi continuamente suda, con gran fatica s'intaglia in figura. — BALD.

SALISCENDI — (Loquet ou loqueteaux) — Regolo di ferro di più grandezze per uso di tener chiuse le imposte di porta e finestra, con l'ajuto d'un ferro triangolare, che si chiama monaco, sopra il quale cade nel serrare, si alza nell'aprire.

SALNITRAJA — (Salpétrière) — Luogo, per lo più in un arsenale, dove si fa il salnitro, e dove sono a tal effetto parecchie file di caldaje, collocate sopra fornelli sotto terra.

SALONE — (Salon) — Accrescitivo di *sala*, *sala grande.*

Quantunque *salone* in francese, secondo l'uso attuale, non significhi sempre una sala grandissima, è però sempre vero che, secondo la varietà della distribuzione ordinaria degli appartamenti, questo vocabolo si appropria ad indicare il locale che, fra tutti quelli che compongono un appartamento, è spesso il più grande, e quasi sempre il più magnificamente ornato.

Nulla di determinato possiamo prescrivere intorno a questo locale, nè rispetto alla sua *grandezza*, nè rispetto alla sua *forma* e decorazione: esso può andar soggetto a molte variazioni, secondo i gradi diversi della civile società.

Quanto alla grandezza, la dimensione della casa è quella che deve regolare tutte le stanze e quindi anche il *salone*. Ne' palazzi dovrà essere di una grande estensione, la quale dipenderà non solo dalle unioni cui deve servire, ma ben anche da una certa convenienza, che esige che la condizione del proprietario venga annunziata dalla importanza della sua abitazione. Ne' grandiosi palazzi converrà dare bene spesso al *salone* l'altezza dei due piani, lo che gli procurerà il vantaggio di ricevere la luce dall'alto. Del resto è convenuto che il *salone*, qualunque sia la casa cui appartenga, deve, in proporzione del suo appartamento, essere il locale più spazioso. I palazzi di una grande magnificenza hanno per lo più doppj appartamenti, vale a dire ogni stanza trovasi ripetuta una volta in grande ed una volta in piccolo. Le prime servono pei giorni di grande unione, le seconde per quelli di ristretta società. Quindi vicino alla sala da pranzo se ne trova una più piccola. Vi ha pure un grande e piccolo gabinetto, un *salone* grande ed uno piccolo.

Per quanto spetta alla forma dei *saloni*, è indifferente l'adottare quella che più aggrada. Però la forma quadrangolare è ad un tempo la più naturale e la più adattata particolarmente nelle case comuni.

Soprattutto è da por mente alla simmetria: al resto si provvede con magnifiche mobiglie. Ne' palazzi si veggono dei *saloni* costruiti in tutte le maniere. La più comune, come dicemmo, è la quadrangolare; ma vi sono molti appartamenti con un *salone* rotondo. Si ottiene facilmente questa forma costruendo la facciata dell'edificio in modo da produrre in isporto una parte semicircolare. Nell'interno il rimanente del cerchio si forma con dei tramezzi. Sonovi pure dei *saloni* ovali, e se ne fanno anche di ottagoni. Resta a sapersi se queste varietà producano maggior diletto nell'interno, che difficoltà od imbarazzo nell'esterno, soprattutto in riguardo alla decorazione.

Quanto alla decorazione de' *saloni*, essa dev'essere sottomessa a quel principio generale di armonia, il quale esige che si osservi nella distribuzione degli ornati interni una progressione di ricchezze e d'ornati fra tutte le stanze di un appartamento, e che il *salone* in questa scala graduale sia il locale meglio decorato degli altri. Per esempio, quando la grandezza dell'interno lo permetta, la decorazione degli ordini architettonici essendo la maggiore delle risorse dell'architettura, non solo potrà essere applicata al *salone*, e col lusso dell'ordine corintio; ma si dovrà osservare di risparmiarne l'impiego per questo locale per così dire privilegiato. Troppo spesso sonosi vedute le ricchezze dell'architettura profuse nelle scale, nè lasciar più alcun mezzo per accrescere la decorazione dell'interno degli appartamenti.

Quando diciamo che il *salone* richiede il maggior grado di decorazione, si ha da intendere relativamente al genere ed al carattere del palazzo, vale a dire alla sua destinazione ed anche alla condizione del proprietario. Vi sono grandiosi palazzi, ed anche distinti personaggi, che non vogliono un lusso che dia nell'occhio. Varie convenienze impongono all'architetto di conformarsi a queste considerazioni, e l'architettura ha, nella misura e nello impiego delle sue ricchezze, dei gradi per tutte le classi di persone. V'ha in fatti una ricchezza moderata la quale, senza mescolare all'oro lo splendore dei marmi preziosi, sa unire il gusto alla proprietà, ed adattarsi a tutti i caratteri (V. Appartamento).

Chiamasi *salone all' italiana* quello che comprende due piani nella sua altezza, e che d'ordinario non è illuminato che dalle finestre del piano superiore.

SALONICCHI — (Salonique) — Nome con cui ora si chiama l'antica città di Tessalonica.

Noi troviamo nel tomo III delle *Antichità d'Atene*, dello Stuart, il disegno di un avanzo di monumento singolarissimo, il quale è situato nel quartiere degli Ebrei di *Salonicchi*.

Cinque colonne corintie, innalzate ciascuna sopra un piedestallo, sorreggono una trabeazione, al di sopra della quale ricorre un attico formato da pilastri quadrangolari isolati. Sopra ciascuno dei due lati più larghi di questi pilastri d'attico, e in tutta la loro altezza, sono scolpite delle figure a molto rilievo. Le teste di alcune di queste figure sporgono sui profili del capitello.

Da un lato queste figure rappresentano una Vittoria, un Telefo, un Ganimede, ed una donna con drappo a cui non saprebbesi dare un nome; dall'altro lato si vedono una Leda, una Baccante coronata di pampini, un Bacco, ed una Baccante che suona il flauto.

L'attico così decorato regge un cornicione. È difficile presentemente il determinare il genere dell'edificio di cui faceva parte il detto avanzo. Quanto alle tradizioni popolari che regnano a *Salonicchi* intorno a questo monumento, esse non hanno per fondamento che racconti creati dall'immaginazione. Se alcun che vi potesse essere di verisimile in queste tradizioni sarebbe il confronto che la critica può fare di questo avanzo di monumento con un altro simile che esisteva un tempo a Bordeaux, e di cui può vedersi l'incisione nella versione di Vitruvio fatta da Perrault (pag. 227), il quale si è dato la cura di conservarne la memoria prima che si passasse a demolirlo.

Il lettore confrontando questi due monumenti vi troverà una grande conformità. Tutti e due presentano un ordine corintio, tutti e due al di sopra del loro cornicione hanno un attico formato di piedritti, sulle due facce laterali dei quali sono scolpite delle figure a bassorilievo. La sola differenza consiste in questo che a *Salonicchi* i piedritti sostengono un cornicione, laddove a Bordeaux essi reggono una fila d'arcate coronate da una cornice.

Nella ricerca che si potrebbe fare del genere di edificio a cui applicare questa specie di ordine, parerà non solo verisimile, ma ben anche necessario, di rinvenirgli un locale in cui supporlo isolato ed in modo da presentare, come occupante il mezzo d'un locale qualunque, i suoi due lati all'osservatore.

Un'altra questione è quella di sapere se ne' due citati monumenti, le figure scolpite sui piedritti fossero Cariatidi, o destinate almeno a farne l'apparenza. A questo proposito possiam dire che nulla, nelle pose e nelle attitudini di queste figure, indica l'azione di sostenere, e che le loro teste non sembrano essere sormontate da alcuna forma nè da alcuna immagine di capitello. Però gli esempi innumerevoli di Cariatidi o Atlanti che abbiamo riferiti, e che occupano simili spazii (V. Cariatidi), lasciano supporre che si potè del pari, in luogo d'un secondo ordine di colonne, impiegare negli attici figure più o meno sporgenti che dovevano sembrare altrettante Cariatidi.

* SALOTTO — Piccola *sala*, secondo il Cellini ed altri. — *boss.*

SALVI (Nicola) nato nel 1699 morto nel 1751, fu uno degli uomini più eruditi del suo tempo.

Alle felici disposizioni sortite dalla natura egli aveva avuto la fortuna di accoppiare un'educazione che lo poneva in grado di scegliere quelle cognizioni, a cui avesse voluto dedicarsi; ma ne' suoi primi anni egli non fece alcuna scelta. Egli coltivò da prima le belle lettere, e fu ricevuto come poeta in di-

verse accademie di Roma. La filosofia e le scienze matematiche occuparono poco dopo il suo ingegno. Studiò pure la medicina. Direbbesi che egli aveva in vista di realizzare il ritratto un po' immaginario che Vitruvio ci ha delineato di un perfetto architetto. In fatti il gusto dell'architettura fissò il suo spirito. Prese lezioni da Antonio Cannerari, e meglio ancora da Vitruvio, che lo aveva studiato nel testo originale. Essendo stato chiamato il Cannerari in Portogallo al servizio del re Giovanni V, il *Salvi* venne incaricato di tutte le imprese che aveva il suo maestro in Roma. Egli rifabbricò il battisterio di San Paolo fuor delle mura, eresse il grande altare della chiesa di Sant'Eustachio, e quello di San Lorenzo e Damaso. Di lui è pure la chiesetta della villa *Bolognetti* fuori della porta Pia; come altresì i magnifici altari della chiesa di Monte Cassino, e di *Santa Maria de' Gradi* pei Domenicani di Viterbo, ecc. ecc.

Ma l'opera più considerevole e senza comparazione più rinomata di *Nicola Salvi*, è la grande fontana di Trevi in Roma, la quale sola formerebbe la gloria di una città. Essa occupa senza dubbio, nella classe di siffatti monumenti, il primo posto, e non le manca forse che una piazza più estesa e proporzionata allo spettacolo che presenta. Sotto il rapporto della magnificenza, nessun'altra fontana può essere a questa paragonata. Nè saprebbesi trovare l'equivalente altrove che nelle decorazioni idrauliche, per esempio, dei giardini di Versailles. Ma la superiorità della fontana di Trevi dipende inoltre da questo, che le sue acque sono perenni (*aquae perennes*) mentre a Versailles, esse provengono da un serbatojo che si esaurisce in poco tempo. La fontana di Trevi è per lo contrario il ricettacolo delle acque dell' acquidotto dell'*Acqua Vergine*. L'architetto ebbe a sua disposizione una massa d'acqua sempre corrente, ch' egli potè dirigere ed impiegare a suo piacere e secondo gli effetti che voleva produrre.

Questa grand' opera incontrò non poche opposizioni: il *Salvi* ebbe molti invidiosi e molte critiche, nè certo egli poteva andarne immune. Un' impresa simile doveva suscitare l'amor proprio di tutti; e siccome l' immaginazione trova di esercitarvisi in mille guise, così ciascuno s' immagina di aver concepita l' idea migliore.

Per quanto riguarda la parte idraulica, vale a dire l' impiego ed il giuoco delle acque in siffatto monumento, non può negarsi ch'esso non presenti una grandissima scena. Ma forse, e non senza qualche ragione, si è rimproverato al *Salvi* di averle data un' estensione troppo grande, e quindi di avere un po' troppo divise le acque, di aver mirato piuttosto alla moltiplicità che all'unità dell'effetto.

La posizione di quest'ampia fontana, addossata ad un palazzo, non fu scelta dall'architetto. Secondo l'idea allegorica della composizione, che ci mostra Nettuno sopra il suo carro a cui i Tritoni attaccano i cavalli marini, s' intese senza dubbio rappresentare questo dio nell'atto di uscire da una dimora, il cui stile e carattere fossero adattati, a quanto la poesia di un tale soggetto doveva suggerire. Certo il palazzo di Nettuno non avrebbe dovuto avere nè piani nè finestre. Ma l' architettura forse non era padrona di sporre delle convenienze del sito.

Il personaggio principale di questa scena, come abbiamo detto, è un Nettuno colossale in piedi, in atto di salire sul suo carro formato da una conca marina. Egli sembra uscire da una nicchia decorata di colonne joniche. I cavalli od i Tritoni trovansi fra un ammasso considerevole di roccie da cui le acque scaturiscono per cadere in diverse guise, e formare cadendo ogni sorta di cascate.

Pensano alcuni critici che queste roccie così disposte somiglino un po' troppo ad un ammasso di ruine, e che non si scorge bastantemente, in tutti i zampilli d'acqua, la sorgente principale che le produce. Ma sotto questo rapporto la censura è facile, e forse la posizione o l'altezza de' tubi che conducono le acque a questa fontana non ha permesso di dar loro effetti più pittoreschi.

Quanto all'architettura, del palazzo al quale si addossa la composizione di questa fontana, noi crediamo altresì che ammetterebbe molte osservazioni. L'epoca in cui venne eretto questo monumento non era più quella della bizzarria nelle forme, nè degli ornati capricciosi dell'età precedente; ma non era ancor quella in cui regnasse il buon gusto dell' antichità. Obbligato di adattare la composizione di questo insieme ad una facciata di palazzo, l'architetto poteva ommettere senza dubbio di far uscire da un basamento rustico e tutto di roccia un ordine così elegante quale si è il corintio. Lo stile appropriato ad una tale facciata doveva esser quello a bugne molto rilevate, simili a quelle, di cui un numero infinito di edificj de'più grandi maestri d'Italia avrebbe al *Salvi* somministrato i modelli. Non sembra tuttavolta che questa sorta d' armonia siasi affacciata al suo pensiero, o perchè non ne avesse idea, o perchè ne fosse stato impedito da altre cause. Egli aveva in fatti compilato quattro progetti per questa fontana, tutti a un di presso del medesimo genere, ma inferiori a quello che fu eseguito.

La fontana di Trevi lo tenne occupato per tredici anni; non che il lavoro abbia importato tutto questo tempo, ma pei contrasti che insorgevano ad interromperne la continuazione. Al *Salvi* stava troppo a cuore di terminare quell' opera per lasciarsi scoraggiare dalle mene de'suoi avversarj: quindi rifiutò le offerte della Corte di Torino, che desiderava di averlo a' propri servigi dopo la morte d'Ivara. Altrettanto fece dell' invito ch'egli ebbe di recarsi a Milano per innalzare il frontispizio della famosa basilica di quella città. Egli non volle neppure trasferirsi a Napoli che lo desiderava per incaricarlo della costruzione del palazzo di Caserta e dell'Ospitale Maggiore, che furono poi edificati sui disegni del celebre Vanvitelli.

Salvi fece tre progetti per la facciata di San Gio–

vanni in Laterano di Roma. La composizione di questi frontispizj consistevano in due ordini di architettura con portici: ottenne la preferenza il disegno di Galilei.

I lavori della fontana di Trevi, le contrarietà, più penose degli stessi lavori, le frequenti visite ch' egli era obbligato di fare ai condotti dell'*Acqua Vergine*, indebolirono la sua salute, ed attaccarono il suo temperamento delicato, per modo che divenne paralitico. Visse però cinque anni ancora in uno stato di languore, senza mai rinunciare all'arte sua prediletta. Non potendo più servirsi delle proprie mani, fece disegnare da un suo allievo tre progetti per la facciata della chiesa de' Santi Apostoli: uno di questi progetti aveva un ordine solo di colonne; gli altri erano a due ordini, secondo l'uso della facciata di que' tempi.

Grande fu l' onoratezza e la sincerità di *Nicola Salvi*. Quantunque di natura riflessivo, era nelle risposte vivace e spiritoso. Il carattere della sua architettura, a malgrado di certe scorrezioni che vi si rilevano, non manca di semplicità e di una certa leggiadria sua propria.

* SALUTATORIO — Nella descrizione di un magnifico palazzo d'Italia (probabilmente di Spoleto) del secolo nono, trovasi dopo il *proaulio*, che era a un di presso quella che noi diciamo ora *anticamera*, il *salutatorio*, o la camera dove i forestieri si accoglievano, e si trattenevano avanti di passare al *triclinio*, o alla camera dove si imbandivano le mense. Era dunque una specie di sala, che ora direbbesi di *ricevimento*. — MIL.

* SAMBIM (Ugo), architetto, allievo di Michel Angelo, nacque a Digione, ove si conserva ancora un buon numero delle sue opere, da lui quasi tutte eseguite con Gaudrillet suo genero, uomo di consumata abilità nei lavori in legno. Egli disegnò la bella porta maggiore di San Michele, le tre cupolette che sormontano le tre vòlte, il bassorilievo del Giudizio finale che ammirasi nel medesimo tempio. Inoltre fece a Digione il soffitto della camera dei Conti, le forme dell' abazia di San Benigno, ed una parte di quelle della chiesa di San Stefano. Scrisse e dedicò al conte di Chabot, governatore della Borgogna, l'opera *Sulla diversità dei termini che usansi in architettura*, libro contenente trentasei tavole in legno, bene incise e disegnate con diligenza. — DE BON.

* SANCHEZ SARABIA (Giacomo), architetto, pittore e membro onorario dell' accademia di San Fernando nel 1726. Incaricato di fare la pianta, e di copiare tutti gli ornamenti di pittura e scultura del palazzo arabo dell' Alhambra e del circo romano di Granata, eseguì tali lavori con grande intelligenza, onde meritossi l' approvazione dell' accademia, ed anche di Carlo III, il quale volle averne copia pel reale palazzo, lasciando l' originale all' accademia. Morì Sanchez nel 1799, lasciando in Madrid ed altrove gentili quadretti di fiori e frutta, ancora più belli, se non si risentissero della secchezza delle linee architettoniche. — DE BON.

SANESE (Gregorio) nato nel 1423, morto nel 1470. Egli era, per quanto si dice, della famiglia Martini da Siena, ma è comunemente conosciuto sotto il nome di *Sanese*. Secondo l' uso de' suoi tempi, seppe riunire ad un ingegno versatile l' esercizio di varie arti: fu abile scultore, amator di pittura, buon ingegnere, e dotto architetto.

Sotto quest'ultimo titolo egli è più conosciuto, specialmente pel famoso palazzo che edificò verso il secolo XV in Urbino pel duca Federico da Feltre. Questo palazzo è uno di quei monumenti proprj a confermar l'opinione, che il quindicesimo secolo, in oggi meno rinomato del successivo, che ne raccolse tutte le glorie, deve non solamente dividere con esso, ma ben anche disputargli alcune preminenze. Se non avesse altro pregio che quello d'aver fatto risorgere in tutte le arti i grandi principj dell'antichità, d'aver prodotto de' modelli di cui parecchi non sono stati eguagliati, d'aver appianato tutte le vie al ritorno del buon gusto; il secolo decimoquinto meriterebbe nullameno i nostri encomj e la nostra riconoscenza, particolarmente quando si rifletta ch' egli aprì la via ai grandi uominl del secolo decimosesto.

L' architettura segnatamente gli va debitrice di una quantità di monumenti e di edificj che non furono superati per la grandiosità della massa, la semplicità della pianta, la giustezza delle proporzioni e la nobiltà degli ordini. Tali furono quelli di Brunelleschi in Firenze, di Leon Battista Alberti in Rimini, ed in Mantova; tale fu il palazzo d'Urbino di *Giorgio Sanese*, palazzo, di cui si vanta il merito della decorazione e quello altresì della distribuzione.

Questo palazzo è costruito in mattoni, con una estrema solidità: la facciata è commendevole più per la grandiosità del carattere, che per la eleganza dello stile. La corte principale è un rettangolo o quadrilungo, circondato da portici ad arcate sostenute da colonne isolate di travertino, e d'un sol pezzo. L'ordine è il così detto composito, ed attica è la sua base. Al di sopra delle arcate ricorre una trabeazione, la quale regge un second' ordine di pilastri corintj, fra i quali sono collocate le finestre, di modo che la loro apertura corrisponde a quella delle arcate del pian terreno. La massa è coronata da un cornicione, nella cui altezza sono praticate le finestre d' un appartamentino, e in rientranza vi è pure un piccolo piano pei servigi.

Lo scalone è comodo e spazioso. La sala principale ha 100 piedi di lunghezza e 50 di altezza, ed è coperta da una vòlta a lunette. Tutti i locali di questo palazzo sono a vòlto.

Giorgio Sanese fece i disegni ed i modelli che gli richiese Pio II pel palazzo del vescovato di Corsignano sua patria, a cui diede il titolo di città, ed il nome di *Pienza*, che era il suo proprio nome.

* SANFELICE (Ferdinando). Nobile napoletano del Seggio di Montagna, e discendente dal real sangue di Normandia, ebbe inclinazione grande per la pit-

tura, e dopo aver principiato alcune cose da per sè, entrò nella scuola del celebre Solimena e fece molti quadri.

Mentre egli era uno degli eletti della città, accaduta la morte di Carlo II re di Spagna, fu data a lui la cura del catafalco da farsi entro la cappella del tesoro. Con questa occasione *San Felice* si applicò all'architettura, e fece bei disegni e per quei funerali, e per le giulive decorazioni alla venuta di Filippo V. Egli si è reso famoso per la gran quantità di scale di bizzarra invenzione, fatte a diversi palazzi di Napoli. Diede il disegno della chiesa de' Gesuiti, la Nunziatella, sopra Pizzo Folcone, e di quella di Santa Maria al borgo delle Vergini. Riattò la cupola delle monache di Donna Alvina, dipinta da Solimena, con farvi certi pilastri al di fuori, e con levar via la lanterna. Rifece il monistero di *Regina Cœli*, rimodernò la facciata della chiesa, e vi rifabbricò mezzo campanile dalle fondamenta fino alla metà, lasciando intatta la parte superiore, che era buona fabbrica. La scalinata avanti la chiesa di San Giovanni a Carbonara, e il Deposito del rinomato Gaetano Argento entro la stessa chiesa, è di sua architettura, come anche la libreria dello stesso convento a forma di stella sopra un bastione della città. Edificò sopra Pizzo Falcone il palazzo Serra con una scala stimata la più magnifica di Napoli. Ingrandì il palazzo di Monteleone, e pretese adornarvi il portone d'una maniera la più capricciosa. Un mascherone forma un capitello delle colonne, le sue orecchie di Satiro rappresentano le volute, i suoi crini le rosette, la sua barba le frondi. Fabbricò per la sua famiglia tre palazzi: uno al borgo delle Vergini, un altro fuori la porta di Costantinopoli, ed un altro vicino al Seggio di Montagna; ed eresse la facciata della chiesa di San Lorenzo.

Alla venuta del re Carlo Borbone ed al di lui sposalizio il *San Felice* fu direttore delle straordinarie feste. Egli fu il primo a dar un vago disegno della nobil fiera fatta per divertimento avanti il palazzo reale. Diede altresì il disegno del Serraglio delle Fiere, che si costrusse al Ponte della Maddalena. È celebre in Napoli il detto del satirico Capasso, il quale in vedere non so che palazzo del *San Felice*, disse che meritava questa iscrizione: *Scostati, che casca.* Non so se il difetto di solidità fosse reale o apparente nell'architettura del *San Felice*, ovvero immaginario del mordente Capasso. — MIL.

SAN GALLO (Giuliano ed Antonio da) architetti fiorentini. Il primo nacque nel 1443, e morì nel 1517; il secondo cessò di vivere nel 1534.

Se abbiamo unito in un solo articolo questi due architetti, non è tanto perchè erano fratelli, e perchè un'eguale abilità li associò bene spesso ne'lavori, quanto per evitare la confusione che avrebbe potuto nascere particolarmente fra uno di essi ed un altro Antonio *San Gallo* loro nipote, il quale, divenuto più celebre, occupa uno de' primi posti nella storia degli architetti.

Il padre di *Giuliano* ed *Antonio San Gallo* chiamavasi *Francesco Giamberti*, architetto di qualche merito, vissuto sotto Cosimo de' Medici soprannominato il *Padre della Patria*, ed avo di Lorenzo il Magnifico. Egli fu da lui occupato in tutti i lavori di quel tempo. Quanto ai due suoi figli, fece loro apprendere l'arte della scultura in legno, e la prospettiva alla scuola di Francione, artista a que' giorni molto riputato. *Giuliano* aveva le più felici disposizioni per riuscire in tutto quello che imprendeva. Si voleva fare di lui uno scultore; e in fatti fece vedere in poco tempo ch' egli lo era: le belle sculture del coro della chiesa di Pisa attestano anche a' dì nostri dello sviluppamento precoce e della eccellenza del suo ingegno. Gli si presentò poco dopo un'altra occasione di far mostra della sua capacità in un genere diverso. Lorenzo de'Medici ebbe bisogno di un ingegnere in un assedio che dovea sostenere: *Giuliano da San Gallo* divenne ingegnere, e, che è più, eccellente artigliere. Egli perfezionò l'arte di manovrare i cannoni, e servì ai progetti di Lorenzo, superandone la espettazione; e da lui ricevette testimonianze di benevolenza che non si limitarono a semplici parole.

L' architettura determinò in fine il suo gusto e la sua vocazione. La prima opera che fece in Firenze fu il chiostro dei Carmelitani di *Santa Maddalena dei Pazzi*. La parte, che ne eseguì, è quella in cui regna un ordine jonico. Vi copiò un capitello antico trovato nelle ruine di Fiesole, e che allora reputavasi unico nel suo genere. Ciò che lo distingue dal capitello jonico ordinario, è quella specie di gozzolino o di fregio che si trova fra il collarino e l' astragalo; come anche la disposizione della sua voluta, che discende sino al collarino. Però queste due varietà sono precisamente quelle che distinguono il capitello jonico del tempio d' Eretteo in Atene. *Giuliano da San Gallo* aveva dato una prova del suo gusto facendo rivivere quella foggia elegante di capitello. Sgraziatamente la mancanza di fondi non permise di terminare quel chiostro. — Lorenzo de' Medici aveva riconosciuto il merito di *Giuliano da San Gallo*; e quindi non esitò di preferirlo ed a' suoi amici ed al suo maestro, in vista del modello che gli aveva commesso, in concorrenza con loro, pel palazzo ch' egli progettava di far costruire in Firenze ed in Pistoja nel luogo detto *Poggio a Cajano*. *Giuliano* ebbe ordine di metter mano all' opera. L' edificio da lui eseguito, fece veder cose nuove per que' tempi nell' arte di fabbricare. Tale fu la vòlta a botte che copre la vasta sala di questo palazzo. Non erasi ancora tentato a que' giorni d' intraprenderne di simili e così ardite, nelle grandi abitazioni. Lorenzo de' Medici non ne credeva, considerata l' ampiezza del locale, possibile la esecuzione. *Giuliano*, per assicurarlo, ne costrusse una eguale in una casa che andava fabbricando per sè stesso in Firenze. L' opera in somma ebbe un compiuto successo, ed acquistò una grande riputazione al suo autore.

Il duca di Calabria gli chiese un modello di palazzo per Napoli. *Giuliano* era occupato in questo lavoro, quando il vescovo d'Ostia, che poi divenne papa sotto il nome di Giulio II, lo incaricò di restaurare le fortificazioni di quella città. *Giuliano* spese due anni in questo lavoro, e incaricò in questo frattempo *Antonio* suo fratello di terminare il modello del palazzo di Napoli: ma Lorenzo de' Medici consigliò *Giuliano* di andar in persona a presentarglielo.

Di ritorno a Firenze, *Giuliano* ebbe incarico da Lorenzo di costruire un ampio convento per cento religiosi dell'ordine de' Frati Eremiti di Sant'Agostino. L'opera di *Giuliano* ottenne la preferenza sui progetti di varj altri architetti. Egli mise mano all'opera, e l'edificio fu innalzato fuori della porta *San Gallo.* E questa diede origine al soprannome sotto cui fu in seguito conosciuto *Giuliano;* e fu Lorenzo de'Medici, il quale avendo presa l'abitudine di dargli questo soprannome, lo fece adottare anche dagli altri. *Giuliano,* scherzando, lamentavasi un giorno col Medici, perchè, avendogli fatto perdere l'antico nome della sua famiglia, indietreggiava anzichè procedere nella via della nobiltà. « Val meglio, gli rispose Lorenzo, che invece di ricevere un nome dall'antica tua famiglia, tu ne dia uno nuovo, col tuo merito, ad una nuova famiglia ».

Sgraziatamente il nome di *San Gallo* non ha potuto far sussistere e nemmeno terminare le imprese che interruppe la morte di Lorenzo de' Medici. L'assedio di Firenze nel 1530 distrusse tutto ciò che era stato cominciato intorno al convento summenzionato, e al tempo del Vasari non rimaneva vestigio nè dell'abitazione, nè della chiesa.

Un gran palazzo per *Giuliano Gondi,* ricco negoziante fiorentino, non ebbe anch'esso la sorte di essere terminato: la morte del proprietario costrinse *San Gallo* a lasciarlo incompiuto. Simile disavventura incontrarono parecchie altre opere, che per le guerre e le turbolenze di quell'epoca rimasero interrotte.

Dopo la morte di Lorenzo de' Medici si ritirò a Prato, ove edificò la chiesa di Nostra Donna delle Prigioni. Di là fu mandato a Loreto per terminare la cupola della chiesa, i cui piloni erano creduti troppo deboli per sopportare il peso d'una vôlta. *San Gallo* pretese che i timori fossero mal fondati, e fu incaricato della costruzione. Egli fece venire della pozzolana da Roma per fare colla calce una malta atta a legar meglio i materiali. L'opera riuscì a meraviglia, e in meno di tre anni la cupola fu ridotta a termine.

In Roma *San Gallo* fu incaricato, da Alessandro VI, di restaurare il soffitto di Santa Maria Maggiore. Dicesi che la sua doratura fu eseguita col primo oro che si trasportò dall' America in Europa.

Il cardinale della Rovere, quello stesso che, come vescovo di Ostia, si era valso dell' ingegno di *Giuliano San Gallo,* gli fece preparare il modello del palazzo di *San Pietro in Vincoli;* e poco dopo un altro modello del palazzo per Savona, sua patria, ove voleva che l'architetto andasse egli stesso ad intraprendere quell' opera. Ma essendo *Giuliano* ritenuto in Roma da Alessandro VI, *Antonio* suo fratello lo supplì in que' lavori; e quando l'edificio era presso al suo termine, *Giuliano,* dietro le istanze del Cardinale, si recò a Savona e diede l'ultima mano alla costruzione.

Al suo ritorno in Firenze, la quale era in guerra con Pisa, non ostante il salvocondotto rilasciatogli a Lucca, fu fatto prigioniero dai Pisani, i quali non lo lasciarono in libertà che dopo sei mesi e mediante lo sborso di 300 ducati.

Morto Alessandro VI, e Paolo II di lui successore avendo pochissimo sopravvissuto, fu creato papa il cardinale della Rovere sotto il nome di Giulio II. *Giuliano da San Gallo* concepì le più alte speranze. Il papa in fatti lo accolse coi modi più cortesi e lo incaricò tosto delle prime opere che occorrevano. Agitavasi allora la questione fra Giulio e Michel Angelo intorno al famoso Mausoleo di cui si è altrove parlato (V. Buonarroti). *Giuliano San Gallo* ne favoriva co' suoi voti l'impresa, ed impegnava il papa a far costruire una cappella apposita per quella mole grandiosa, di cui la vecchia Basilica di San Pietro non gli sembrava più degna (V. su questo oggetto gli articoli Lazzari detto Bramante, e Rosellini). Diversi progetti furono presentati per tale cappella. Il Bramante, in questo frattempo, era giunto a Roma; ed ebbe la destrezza e la fortuna di cattivarsi il favore del papa.

Giuliano, offeso per questa predilezione, quantunque il papa l'avesse associato al Bramante in tutti gli altri lavori, ritornò a Firenze, non senza portar seco molti regali con cui il pontefice aveva ricompensato le sue fatiche. Il gonfaloniere Pietro Soderini, godendo dell'incidente che restituì a Firenze un così abile soggetto, non mancò di affidargli alcuni lavori che lo tennero occupato per sei mesi. Ma una lettera di Giulio II lo richiese: il papa che credeva d'impiegarlo come architetto, lo costrinse a servirlo in qualità d'ingegnere nelle guerre che aveva a sostenere. Nuova domanda di congedo da parte di *San Gallo.* Il papa in fine gli rese la libertà, e accompagnò con una borsa di 500 scudi il permesso di usarne, assicurandolo della costante sua benevolenza.

Giuliano San Gallo sperava di riposare nella sua patria; ma le circostanze de' tempi non permettevano riposo ad alcuno. Giunto appena, fu impiegato dal gonfaloniere Soderini nell' assedio di Pisa nella costruzione sull' Arno di un ponte ingegnoso che si alzava ed abbassava secondo l'altezza delle acque, e presentava nella sua unione una solida costruttura. Quest' opera contribuì alla resa immediata di Pisa. Poco dopo ebbe l'incarico di costruire colla maggiore sollecitudine la fortezza di quella città, in cui vedesi anche al presente la porta d'ordine dorico, detta di San Marco.

Indebolito dall' età, e tormentato dal mal di pietra, visse ancora due anni in Firenze ove mancò nell' età di settantaquattro anni. Sopravvisse però nella persona di suo fratello, di cui ci rimane a far parola.

Antonio San Gallo cominciò, come suo fratello, ad intagliare in legno, ove riuscì a meraviglia e si acquistò molta riputazione, soprattutto pe' suoi grandiosi crocifissi, come quelli dell' altar maggiore dell' Annunziata in Firenze, dei religiosi di *San Gallo* a San Giacomo delle fosse, e parecchi altri.

Giuliano, suo fratello, non tardò ad inspirargli il gusto dell' architettura ed a comunicargli le proprie cognizioni. La gran pratica che *Antonio* aveva acquistata negl' intagli in legno lo rese adattatissimo al lavoro dei modelli di fabbriche, che a quell' epoca si facevano in legno. Fu di grande ajuto a suo fratello in questa sorta di lavori, e lo supplì anche in molte delle sue intraprese. Giuliano, come abbiamo veduto, essendosi impegnato nelle opere del palazzo di Savona, si fece per qualche tempo supplire da *Antonio*, il quale seppe cattivarsi la grazia del Cardinale, il quale, divenuto papa sotto il nome di Giulio II, gli affidò le opere di fortificazione, che hanno convertito il mausoleo di Adriano in una cittadella, indi la costruzione del castello di Civita Castellana.

I due fratelli si supplirono a vicenda negli stessi lavori e presso i loro committenti. Così quando Giuliano abbandonò Firenze per recarsi a Roma, incaricò *Antonio* di far il modello della nuova fortezza d'Arezzo. Questo lavoro lo pose in relazione più stretta col governatore fiorentino, il quale gli affidò la soprintendenza di tutte le fortificazioni. Egli cooperò con suo fratello alla costruzione del ponte meccanico sull'Arno, di cui abbiamo più sopra parlato.

L'opera più considerevole d' architettura eseguita da *Antonio*, fu la chiesa di Monte Pulciano, fuori della porta San Biagio, monumento degno di lode, per la sua bella costruzione in pietra bianca, come pel concetto dell' insieme e per una rara esecuzione in tutte le sue parti. Di lui sono anche i due palazzi, l'uno cominciato nella stessa città pel cardinale Antonio del Monte, l' altro per lo stesso cardinale, a Monte San Savino.

Sarebbe troppo lungo il voler render conto di tutti gli edificj, di cui egli fece il modello, o da lui eseguiti, come anche di tutte le città, di cui egli costrusse ed accrebbe le fortificazioni. Sul finire della sua vita egli cercò un riposo nelle dolci occupazioni dell'agricoltura, genere di gusto più tranquillo, che gli aveva già fatto acquistare molte cognizioni nell'arte di coltivare i campi.

SAN GALLO (Antonio) — Incerta è la data della sua nascita: morì nel 1546.

Apparteneva per parte di madre alla famiglia dei precedenti *San Gallo*, da cui prese il nome. Suo padre l'aveva destinato a tutt' altra professione che a quella dell' architetto. Ma giovine ancora egli aveva udito parlare de' suoi zii materni *Giuliano* e *Antonio da San Gallo*, e della grande riputazione che essi godevano come architetti in Roma. Egli pure vi si recò, colla speranza di trovarvi gli esempj e di seguire le lezioni de' suoi parenti; ma l'appoggio che egli si attendeva, mancò sul più bello. I suoi parenti dovettero abbandonare Roma, ed egli fu obbligato di cercare altri precettori che non mancano mai, cioè il lavoro e lo studio.

Con questi due mezzi si cattivò la benevolenza del Bramante. Questo celebre architetto era divenuto paralitico, ma il suo spirito non aveva perduta la naturale attività. Non gli mancava che organi nuovi, che si prestassero ai concetti del suo pensiero. Questo ajuto, pieno di intelligenza e di zelo, lo trovò nel giovane *San Gallo*. Dopo di avere esperimentata la sua attitudine ad immedesimarsi interamente in lui, egli continuò fino all'ultimo istante della sua vita ad edificare col mezzo di questo architetto. L' occasione era bella per un giovane, che amava di perfezionarsi e rendere chiaro il suo nome. Coll'essere il sostituto del Bramante si andava preparando a divenire il successore. Quindi egli ottenne in poco tempo una riputazione, che fece presagire de' suoi futuri successi.

Ciò che gli fa un onore particolare si è che alla scuola del Bramante divenne abilissimo costruttore; perocchè è noto che la scienza della costruzione non formava il merito principale di questo architetto. Gli allievi sono così di sovente portati ad imitare i difetti de' loro maestri, che dobbiamo saper grado a quelli che non li oltrepassano. Ma saperne profittare per isfuggirli, e distinguersi per qualità contrarie, è uno sforzo da ammirarsi; sforzo che ben fece Antonio *San Gallo*, il quale è tenuto uno de' migliori costruttori che vantar possa l' architettura.

Siffatta opinione sul conto di lui era cotanto stabilita, che il cardinale Alessandro Farnese (divenuto papa sotto il nome di Paolo III,) volendo restaurare l'antico suo palazzo di *Campo del Fiore*, si volse di preferenza a *San Gallo* per avere un nuovo progetto. L'intenzione del Cardinale non era allora di fare una fabbrica del tutto nuova, meno ancora di costruire quel vasto palazzo, il quale ha in seguito tenuto non solo in Roma, ma ovunque, sotto il rapporto architettonico, il primo posto fra tutti i palazzi degni di particolare menzione. Fortunatamente il genio di *San Gallo* fu profetico nel progetto che presentò. Cominciato sulle prime con una dimensione mezzana, esso fu suscettibile (come vedremo) di prestarsi, conservando tutta l' opera fatta, alle grandi dimensioni che richiese in seguito l'eminente fortuna del Farnese.

Una delle prime opere di *San Gallo* in Roma, e che non si annovera fra le migliori, è la chiesa della Madonna di Loreto, in piazza della Colonna Trajana. La pianta però non è di sua invenzione, mentre l' edificio era stato cominciato sino dal 1507, in cui egli era ancora giovane e allievo. Perciò non viene a lui attribuito che il compimento e la decorazione. Il merito principale, quello almenò che ne rende commen-

devole la cupola, è d'essere stata la prima in Roma, che sia stata innalzata secondo il sistema d'una doppia vôlta. Essa ha 45 piedi 6 pollici di diametro interno, ed 86 piedi 8 pollici di altezza sino al di sopra della lanterna. Lo stile generale di questa architettura, le sue forme, e i suoi dettagli, sentono un po' del pesante. L'architetto Giacomo del Duca ha reso più sensibile questo difetto colla enorme e viziosa lanterna, con cui in seguito ha coronato il detto monumento.

Verso quest'epoca *San Gallo* fabbricò un palazzo dirimpetto a quello di Venezia. Noi lo indichiamo dal luogo in cui è posto, per non saperne indicare il nome dell'attuale possessore: esso non è molto considerevole per la sua mole, ma lo è assaissimo sotto ogni altro rapporto. In origine fu riguardato come il più comodo, il più ben distribuito, il più elegante nel suo interno di tutti quanti i palazzi di Roma. Anche al presente ha tutti questi pregi, i quali non invecchiano mai, ed anzi sono proprj a far ringiovenire il gusto di tutti i secoli. Tanto possiamo affermare dell'elegante suo interno in cui Pierin del Vaga ha lasciato modelli pregevolissimi dell' inimitabile suo ingegno qual ornatista. Sono parimenti da encomiarsi l'eccellente stile delle scale e de' porticati della corte, e particolarmente poi la facciata del palazzo, composizione semplice; è vero, ma di quella nobile semplicità che non ha bisogno di adornamenti, ed è anzi preferibile ad ogni ricchezza.

Questo palazzo è per gli architetti un'opera classica. Stipiti di porte e di finestre, profili di trabeazione, dettagli d'esecuzione, tutto mostra quel bello stile che caratterizza il secolo d'oro dell' architettura moderna. Varj altri palazzi più o meno considerevoli, che non sarebbe facile l'indicare al presente in modo di farli riconoscere al loro nome, occuparono *San Gallo* in Roma o ne' suoi contorni, ed acrebbero ad un tempo e la fortuna e la riputazione di lui.

Morto Bramante, il pontefice Leone X, aveva nominato un successore, nella costruzione di San Pietro, Raffaello, a cui venne poco dopo associato Giocondo; indi Giuliano San Gallo. Ma Giocondo abbandonò Roma, e Giuliano San Gallo si trovò obbligato in causa delle sue infermità a restituirsi a Firenze. Nessuno quindi aveva maggior diritto di *Antonio San Gallo*, a coprire un posto occupato prima dal suo maestro e da suo zio. Ed il Cardinale Farnese non incontrò veruna difficoltà nell' ottenere questa scelta da Leone X. La costruzione per altro di San Pietro non fece un grande avanzamento sotto la sua direzione. Egli fortificò le fondamenta de' piloni del Bramante: ma tutta la spesa veniva, per così dire, sepolta sotto terra. La serie numerosa degli architetti, prodotta dalle circostanze, aveva in singolar modo moltiplicato i progetti. Ciascuno formava un nuovo modello, lo che naturalmente contribuiva ad accrescere l'indecisione. Noi parleremo più a basso del gran modello eseguito da *San Gallo.* Quantunque fosse magnifico, non ottenne però di determinare l'opinione, e vedremo che non vi ha motivo di muoverne lagnanza.

Del resto, sotto il rapporto della scienza e dei mezzi di solidità, il monumento non poteva essere affidato ad un architetto più sperimentato. *Antonio San Gallo* in diversi incontri potè riparare ad alcuni errori di costruzione de' suoi contemporanei. Egli rese quest' importante servigio alla *Corte delle Logge* del Vaticano. Per soverchi riguardi ai locatarj del palazzo, Raffaello aveva praticato ne' basamenti della sua costruzione molti sotterranei e vuoti che dovevano necessariamente indebolire i punti d' appoggio. Laonde poco tempo dopo la sua morte, quelle belle gallerie minacciavano di cadere. *Antonio San Gallo* vi fece delle sostruzioni. Riempì i vuoti, rafforzò le fondamenta, e ridonò a tutto l' insieme una solidità che d'allora in poi non ebbe più bisogno di nulla. Molte parti del Vaticano furono parimenti da lui riparate. Rinforzò uno dei lati della cappella Sistina. Ingrandì il locale che la precede, vi aprì i due finestroni che la illuminano, e ne fece una delle più ampie sale di quel palazzo. La cappella Paolina gli deve pure la sua magnificenza, e per le cure di lui tutte le parti del Vaticano, col mezzo di scale ingegnosamente praticate, furono poste in comunicazione colla chiesa di San Pietro.

In generale la natura di questi lavori non è propria, a dir vero, ad accrescer fama all'architetto che vi si applica. Per altro *San Gallo* si fece, e giustamente, un grande onore nella restaurazione della chiesa di Loreto, quella stessa di cui Giuliano suo zio aveva con grande maestria eseguita la cupola, fidandosi nella solidità dei piloni costruiti da Giuliano da Majano. Ma nel 1526, la fabbrica, che sino allora non avea manifestato alcun movimento, cominciò a far pelo e ad aprirsi non solamente ne' grandi archi della cupola, ma in tutto il resto della chiesa, al punto di minacciare una inevitabile ed imminente rovina.

Il male proveniva dalle fondamenta, le quali non erano nè abbastanza larghe, nè abbastanza profonde. *San Gallo*, incaricato da Clemente VII di rimediare a questo incoveniente, si mise a puntellare la costruzione ed a sostenere tutte le arcate con forti armature. Rifece le fondamenta, rinforzò i muri ed i piloni. Dopo di aver dato ad essi una solidità a tutta prova, egli profittò dell'occasione per modificare l'ordine generale, far nuovi profili ed un' altra trabeazione. Egli riuscì, con una rinnovazione pressochè totale, a rendere quella chiesa, divenuta opera sua, una delle più belle d'Italia. Noi diremo qui col Vasari, che restaurare in tal modo, è lo stesso che creare, ed anche far qualche cosa di più malagevole. In fatti, aggiugne egli, creare un edificio è cosa naturale; ma farlo per così dire resuscitare, è una specie di miracolo.

San Gallo era valente costruttore, e quindi anche

un insigne ingegnere. Egli passò tutta la sua vita fra i lavori d'architettura civile e quelli d'architettura militare. La cittadella d'Ancona, quella che è a Firenze presso la porta del *Prato*, quella di Nepi pel duca di Castro, sono monumenti del suo sapere, ai quali potrebbesi aggiugnere le fortificazioni di Civitavecchia, di Perugia, d'Ascoli ecc. Questi lavori d'architettura militare fanno senza dubbio onore all'artista, ma annunziano epoche per lo più funeste alle arti.

Nè ve n'ebbe una più disastrosa per esse di quella dell'anno 1527, in cui Roma fu presa e saccheggiata dalle truppe del Contestabile di Bourbon. I più bei monumenti furono rovinati: molti artisti perirono, e quasi tutti poi si dispersero. Clemente VII si ritirò ad Orvieto colla corte pontificale.

Essendovi mancanza d'acqua in questa città, *San Gallo* vi costruì un pozzo che vuol esser posto innanzi alle opere principali di questo genere. Esso è costruito tutto di pietra viva, pel tratto di 25 braccia di altezza. Due scale a spira, praticate nel tufo, l'una sovrapposta all'altra, conducono sino al fondo le bestie da soma, che sono impiegate per attinger acqua. Da una delle discese arrivano sino al punto ove vengono caricate, e risalendo per l'altra, trovano, senz'essere obbligate a retrocedere, una porta opposta alla prima. L'apertura del pozzo è così spaziosa, che la luce penetra sino al fondo, di maniera che le discese delle scale addossate al muro costrutto circolarmente ricevono luce sufficiente dalle finestre praticate in tutta la sua altezza.

Se la versatilità dell'ingegno di *San Gallo* prestavasi alle più svariate invenzioni, la sua attività, eguale al suo genio, gli donava i mezzi di moltiplicarsi a segno di poter bastare personalmente a tutti. È stato notato ch'egli dirigeva lavori contemporaneamente in cinque città; cioè le opere di fortificazione d'Ancona e di Firenze, di restaurazione della chiesa di Loreto, i lavori del Vaticano in Roma, e la costruzione del pozzo d'Orvieto.

L'anno 1536, notevole per una serie singolare di cause e di effetti che il volgo chiama giuochi della fortuna, ricondusse l'imperatore Carlo V trionfante in Tunisi, e come protettore della Cristianità, in quella metropoli del mondo cristiano, che le sue armate nove anni prima avevano trattato più crudelmente che non avessero fatto gl'infedeli, Roma onorò il suo ingresso con feste magnifiche, e *San Gallo* ebbe l'incarico di comporne e dirigerne gli apparati.

Egli innalzò sulla piazza di Venezia, dirimpetto al palazzo di San Marco, un arco ornato ne' principali suoi lati di quattro colonne corintie, che sostenevano una trabeazione che faceva risalto su ciascuno di essi. Fra le colonne erano dipinti dei bassirilievi rappresentanti le più belle gesta dell'imperatore. Nell'alto sorgevano le statue de' principi della casa d'Austria. Quantunque il tutto fosse un'architettura momentanea si giudicò che se il monumento fosse stato eseguito in materiali solidi, avrebbe meritato d'essere compreso fra i capolavori dell'arte.

Un rimprovero da farsi ai secoli posteriori a quello di *San Gallo* è d'aver lasciato in Roma, senza terminarlo, un monumento pressochè dello stesso genere, ma reale, cioè in materiali solidi e di una costruzione durevolissima; intendiamo parlare della porta detta di *Santo Spirito*, che termina la bella ed ampia contrada della Longara. Essa è fabbricata tutta di pietra travertina, e con una solidità, che accresce il carattere maschio della sua architettura. Il Vasari racconta, che dopo la morte di *San Gallo*, che non potè condurre a termine quest'opera, l'invidia non solamente si oppose al suo compimento, ma tentò di farla demolire. Fortunatamente questi tentativi non ebbero alcun successo; ma il monumento rimase sino a' nostri giorni nel medesimo stato d'imperfezione. Una piccola spesa basterebbe per ridurlo a termine, e renderebbe così all'architettura uno de' più bei modelli di porte di città che si possano citare.

San Gallo edificò per sè medesimo, nella contrada Giulia, un bellissimo palazzo, che poi appartenne al cardinale Riccio, ed in seguito acquistato ed ingrandito dalla famiglia Sacchetti, di cui ha portato il nome sino a' nostri giorni. La sua facciata si compone di due piani, fra i quali ne è praticato uno più piccolo (un mezzanino). Ogni piano ha sette finestre di prospetto. Al pian terreno la porta occupa il posto della finestra di mezzo. Gli stipiti però delle finestre del pianterreno hanno il loro contorno un po' troppo caricato di profili, e le mensole sono pesanti ed un po' troppo sporgenti. L'apertura delle finestre del primo piano è in linea alquanto piramidale. L'antichità offre più d'un esempio di stipiti così inclinati. Del resto l'ordine generale e la disposizione del palazzo Sacchetti sono di un gusto buono e regolare, e presentano un carattere di grande solidità.

Paolo III (Farnese) era salito sulla cattedra pontificia. Sino allora la costruzione di San Pietro era stata attraversata da varj ostacoli: diciamolo schiettamente, quest'impresa, concepita in grande dal Bramante, era stata cominciata male da lui. Non vogliamo parlare della debolezza de' suoi mezzi di costruzione, debolezza alla quale convenne di poi rimediare in varj modi; parliamo della maniera incoerente con cui si era, sino dall'origine, proceduto, forse per necessità, alla formazione dell'edificio. Un monumento di tanta estensione, composto di tante parti fatte per prestarsi tra loro una forza reciproca, avrebbe dovuto essere innalzato tutto insieme sopra un'area o massiccio comune di fondazione generale. Questo è il mezzo migliore d'evitare la ineguaglianza di pressione ne' materiali. Allora tutte le parti salendo insieme fanno insieme il loro effetto. Tutti gli archi fasciandosi ad un tempo si rafforzano l'uno coll'altro. Costruire un edificio e fondarlo a pezzi staccati è un inconveniente meno apparente, ma più reale, che quello di progettarlo a pezzi separati.

Tale era il difetto della costruzione del Bramante. Egli fu in certo modo obbligato di dar principio all'edificio parzialmente, vogliam dire ai sostegni della grân torre della cupola, che naturalmente doveva innalzarsi da ultimo. Vincolato dall' antica chiesa di San Pietro, che non si volle demolire interamente prima che non fosse innoltrata la nuova, si mise ad innalzare i grandi archi della cupola su piloni più o meno isolati, mentre la loro costruzione non doveva essere compiuta se non cogli archi delle quattro navate, che avrebbero servito di contrafforti. Probabilmente con tali precauzioni tutte le parti si sarebbero sostenute insieme, e non si sarebbero manifestati tanti crepacci ne' piloni.

Sotto Leon X, successore di Giulio II, Raffaello, Giocondo e Giuliano San Gallo non fecero altro che rinforzare le fondamenta de' piloni; e si risolse di accrescerne la grossezza, sebbene avessero 42 piedi di larghezza in ciascheduno de' due lati principali, ed all' apertura degli archi ne avessero 21 di grossezza. Ma dei tre primi successori del Bramante, l'uno morì e gli altri due si ritirarono senza aver operato nulla di decisivo. Baldassare Peruzzi e *Antonio San Gallo* successero ad essi ed intrapresero, ciascuno secondo il particolare suo progetto, di ridurre ad una croce greca il progetto della croce latina del Bramante; e chi dei due ne conservasse di più le disposizioni di dettaglio fu Peruzzi. E Leon X adottò il suo progetto.

Ma Leon X mancò nel 1521, e con lui mancarono pure le arti. Il regno di Adriano VI fu almeno per esse un interregno di diciannove mesi. Sotto Clemente VII (era un Medici) le arti cominciarono a ricomparire, allorchè le vicende de' tempi le fecero ricadere nell' oblio; e quindi anche le opere di San Pietro rimasero, non senza notevole pregiudizio, sospese per dodici anni. Durante questo periodo Peruzzi non fece altro che terminare l'emiciclo del coro della chiesa. Ma questi mancò nel 1536, e *San Gallo* rimase alla testa dei lavori.

Tutto presagiva a questo architetto la gloria di por fine alle lunghe indecisioni di quella grande impresa. Chi poteva terminarla, e lo voleva, era Paolo III. Era questi protettore dichiarato di *San Gallo*. Gli comandò pertanto di eseguire in rilievo un modello, la cui grandezza e spesa annunziarono che il papa non intendeva che si procedesse più oltre senza avere uno scopo definitivamente determinato.

Questo modello, che ci è pervenuto e che in oggi si vede in una delle sale di Belvedere, fu eseguito in legno, sotto la direzione di *San Gallo*, da Antonio Labaco, suo allievo, e costò la somma di cinquemille cento ottantaquattro scudi d' oro. Esso ha trentatrè palmi di lunghezza, 26 di larghezza e 20 e 1/2 di altezza. Considerato come manifattura è un capo assai rimarchevole. Quanto al progetto in sè stesso, vale a dire quanto al fondo dell' invenzione, della composizione e del gusto, bisogna convenire con Michel Angelo, e riconoscere che sotto ogni rapporto vi era molto a guadagnare astenendosi dal mandarlo ad effetto.

In tutti i progetti della Basilica di San Pietro non ve n' ebbe uno più complicato nella pianta, meno semplice nell' alzato, e d' una decorazione più caricata di quello di *San Gallo*. Riducendo, come avea fatto Baldassare Peruzzi, e come fece pure Michel Angelo, la croce latina della pianta del Bramante alla forma della croce greca, egli allungava l'edificio con l' aggiunta d' un vestibolo smisurato, che sarebbe stato un tempio dinanzi ad un altro tempio. L' interno della chiesa sarebbe stato riempito di piccole parti a sfondo, di cappelle accessorie, che non avrebbero servito che ad accrescere la spesa senza aggiugner nulla alla grandezza apparente del vaso, alla dimensione visibile della pianta.

Quanto all' alzato esterno che vi si nota a primo aspetto? Non vi si vede che un ammasso di oggetti, di parti riunite d' edificj antichi, di composizioni copiate. Non sono che ordini sopra ordini, portici sopra portici, masse sopra masse. Si direbbe che *San Gallo* avesse avuto l' intenzione di riunire il Panteon, il Mausoleo d'Adriano, il Colosseo ecc., infine tutte quelle parti che l'architettura antica aveva prodotto ne' suoi più grandi edificj. Non di meno, in mezzo a tutte queste grandezze parziali, ve n'ha una che l'occhio e lo spirito domandano e non sanno trovare, quella cioè dell' unità: così la cupola, pel frastaglio della sua forma essenziale, perde persino l' idea della sua dimensione lineare; così il frontispizio del tempio presenta tante parti, che non danno un insieme. Non sapremmo dire inoltre a qual punto questa composizione, moltiplicando il lavoro della mano d'opera, avrebbe aumentata la spesa.

Michel Angelo si opponeva alla esecuzione di questo progetto con tutta la libertà di un uomo che non pretendeva nè soppiantare *San Gallo*, nè divenire in nulla suo rivale. Obbligato in seguito a supplirlo, fece di questo dispendioso modello la critica più giudiziosa ad un tempo e più convincente. Fu questo per così dire un nuovo modello, il quale non costò che venticinque scudi, ed a norma del quale venne edificato San Pietro.

Non è la sola dimostrazione, ma è ben una delle più notevoli che vi sieno di questa verità, che in materia di fabbriche, il buon gusto è quasi sempre compagno della economia. Si ha di Michel Angelo una lettera nella quale egli sviluppa tutti gl' inconvenienti del progetto di *San Gallo*; e Vasari racconta ch' egli trattava di gotico quell' ammasso di campanili, di piramidi e di punte, di cui era coperto.

A malgrado di tutte queste critiche ben fondate, non potrebbesi negare al modello di *San Gallo* un gran merito, considerata ogni parte in dettaglio; esaminata separatamente, ogni parte dinota un ingegno educato alle migliori dottrine dell' antichità, quanto alla scelta delle forme ed alla purezza dello stile. Per

quanto riguarda la costruzione, *San Gallo*, nel suo modello, si è dimostrato uomo valente; ed era d'uopo esser tale, se non altro per immaginare un insieme così complicato.

Del resto, egli contribuì singolarmente a raffermare l'opera del Bramante, ed a preparare un assetto solido alle costruzioni posteriori. Lavorando a norma soltanto del suo progetto, esso non fu inutile a quello di Michel Angelo. La quantità de' materiali ch' egli fece seppellire nelle fondamenta dell' edificio fu prodigiosa. Se si vedessero stesi al di fuori, dice Vasari, si durerebbe fatica a spiegarne l' impiego. Questi lavori sotto terra fecero la fortuna di Lorenzetto, il quale ne assunse l' impresa a un tanto la canna. Ecco ciò che fece *San Gallo*, e quali furono i servigi che prestò nella costruzione di San Pietro; la sua morte, avvenuta nel 1546, contribuì a far di nuovo abbandonare il suo progetto. Michel Angelo doveva aver l' onore di trionfare di tutte le controversie, ed essere il principale autore del più gran tempio del mondo.

Ma *San Gallo* lo fu di uno de' più vasti edificj di Roma, e del più bello forse, nel suo genere, dell'architettura moderna, cioè del palazzo Farnese, di cui egli, come abbiamo veduto, aveva gettate le fondamenta, quasi ne avesse preveduto il futuro suo ingrandimento. Il pontefice Paolo III non poteva più continuare il progetto che aveva aggradito, essendo un semplice cardinale. Non erasi eretta che la facciata dalla parte della piazza sino al primo piano, con un lato solo della corte. *San Gallo* non ebbe bisogno (senza fare alcun cambiamento alla costruzione già fatta) che d' ingrandirne la pianta, ed ampliarne la massa in tutti i sensi. Nell' interno dilatò le dimensioni degli appartamenti, delle gallerie, e di tutti i locali. L' insieme della costruzione arrivò finalmente a quel punto di grandezza che lo fa trionfare in mezzo a tutte le grandezze de' monumenti di Roma.

Sotto qualunque punto di vista, in fatti, e da qualunque parte che si rimiri l' aspetto di questa città, dalla sommità delle colline e de' monumenti che permettono all' occhio di percorrere le moli di tutti i suoi edificj, quella del palazzo Farnese domina da tutte le parti, e primeggia come una delle più imponenti. Sonovi in Europa dei palazzi principeschi d' una estensione maggiore; si ammireranno in altri edificj delle parti architettoniche più ricche, più variate, più magnifiche; ma non ci sarà dato per avventura di citare in alcuna parte un corpo completo di fabbricato più regolare nella sua pianta, più uniforme ne' quattro lati del suo quadrangolo, una costruzione più accurata, una distribuzione meglio intesa, una corte circondata da più bei portici, un tutto in fine più finito e d' un più giusto accordo fra le sue parti, tanto esterne che interne.

San Gallo non ebbe, in vero, il vantaggio di terminare per intero questa grand' opera. Il bel cornicione che corona il palazzo è di Michel Angelo, il quale dicesi che abbia anche terminato il terz'ordine, od il piano superiore del cortile. La gran loggia, che guarda la contrada Giulia, sembra opera del Vignola; ma l'aver dato la pianta generale di questo gran corpo d' architettura, il disegno di tutte le sue parti, l' idea primaria di tutti i dettagli che vi si ammirano, sono titoli che danno diritto al *San Gallo* d' essere citato come l' unico autore.

Il palazzo Farnese forma un gran quadrangolo di 185 piedi nel lato più piccolo, di 240 nel lato più largo. La sua costruzione all' esterno, è in mattoni, eccettuati gli stipiti delle finestre e delle porte, gli angoli di facciata, la trabeazione generale, e la gran loggia sulla contrada *Giulia*, che sono di pietra travertina. Quanto all'interno del cortile, esso è costrutto interamente di travertino, ed in nessun edificio si è curata con tanta diligenza la scelta ed il lavoro di questa pietra, la precisione e la bellezza del suo apparecchio. Vasari, nel trattato preliminare alle vite degli Artisti, ha commendata la eccellenza di questo fabbricato, come altresì la maniera, con cui ne sono trattati i dettagli. Egli è certo che dopo le opere degli antichi Romani, non erasi fatto nulla di così perfetto in questo genere. Dobbiamo aggiugner inoltre che, sotto il rapporto d' un' esecuzione finita, l' apparecchio de' materiali del palazzo Farnese supera quello di non pochi edificj antichi, e può stare a confronto colla costruzione del teatro di Marcello.

La facciata che guarda la contrada Giulia differisce dalle altre tre, solamente nel mezzo, il quale si compone di un triplice ordine in altezza di arcate costrutte di travertino. L' ordine inferiore è dorico, quello del primo piano jonico, e la loggia del piano superiore presenta una galleria aperta da tre ampie arcate, i cui piedritti sono ornati di colonne corintie. Per il gusto, la forma e la dimensione, è una ripetizione de' tre ordini del cortile.

Non sappiamo se questa loggia entrasse nel progetto di *San Gallo*, o se debbasi attribuirne l' idea come anche l' esecuzione a quelli che condussero a termine il terzo piano, e certo coll' idea di renderlo più grandioso secondo l' intenzione di Paolo III. Egli è indubitato che, secondo il desiderio di questo pontefice, la facciata principale del palazzo doveva essere quella che al presente prospetta la contrada Giulia; la decorazione architettonica, da noi indicata ne è una prova. Un secondo cortile doveva occupare da questo lato il sito in cui un tempo era il fabbricato che conteneva il gruppo (attualmente in Napoli) denominato il *toro farnese*. Un ponte doveva essere costruito sul Tebro, in questa direzione, per istabilire una comunicazione fra questo palazzo e quello che anche a' dì nostri si chiama, in contrada Longara, la *Farnesina*, opera di Baldassare Peruzzi.

Quanto l' esterno del palazzo Farnese fa mostra di saviezza e di semplicità nell' insieme e ne' dettagli della sua massa, altrettanto, quando si entra nel cortile, le gallerie che lo precedono ed il porticato che

lo contornano, presentano un aspetto di ricchezza e di magnificenza. Il vestibolo d'entrata, dal lato della piazza, è di un genere nobilissimo. Due fili di sei colonne di marmo, isolate ed alzate su piedistalli, sostengono una volta a botte riccamente ornata di cassettoni. Queste due file di colonne formano l'andito di mezzo, accompagnato da anditi laterali meno larghi, di cui le colonne, incassate nel muro, sono separate da nicchie.

Il quadrato della corte, fra i portici, ha 83 piedi d'estensione in ciascun lato. L'alzato si compone di tre ordini di cui vedesi la ripetizione nel corpo di mezzo della facciata di cui si è fatto parola, e che guarda la contrada Giulia. Due file d'arcate a portici aperti, con gallerie che girano dintorno, formano il pian terreno ed il primo piano. Quanto al piano superiore, esso non è a porticato, ma presenta nel prospetto una facciata con finestre, le cui spalle sono decorate da pilastri corintj. Vi si ravvisa, a certa magrezza e ad alcuni dettagli capricciosi, il gusto che regna altrove in varie opere di Michel Angelo o della sua scuola.

Non si farebbe un articolo biografico, ma una lunga opera, se, dopo di aver indicato i punti caratteristici e principali della massa d'architettura esterna del palazzo Farnese, si volesse entrare ne' particolari della sua distribuzione interna. Essa presenta da per tutto il merito di quella perfetta intelligenza, che sa riunire alla regolarità delle linee tutte quelle comodità, di cui, secondo le usanze di ciascun secolo, le abitazioni hanno bisogno. Tutto nel palazzo Farnese è concepito in grande. È un edificio che può servir di soggiorno ad un gran principe. Sebbene da lungo tempo sia rimasto più o meno disabitato per la ragione che tutti i beni della famiglia Farnese sono passati al re di Napoli, e sebbene una gran parte de' suoi ornati interni sia scomparsa, vi si ammira però ancora una serie d'appartamenti, in mezzo ai quali brilla sempre di splendida luce quella magnifica galleria dipinta e decorata da Annibale Caracci, la quale ha servito di modello a tutte le altre che sono state in seguito eseguite in siffatto genere.

Ma, come abbiamo già detto, l'architettura del palazzo Farnese, quella principalmente de' due ordini inferiori del cortile, sarà sempre la più perfetta imitazione fatta dai moderni di quella disposizione antica, la quale consiste nel legame delle colonne coi piedritti delle arcate. Questa disposizione meno elegante forse, ma più solida di quella delle colonne isolate, è per questo appunto preferibile, quando si tratta d'innalzare parecchi piani gli uni sopra gli altri. Il buon effetto di questo metodo ha inoltre a suo favore innumerevoli testimonianze, negli avanzi benissimo conservati dei teatri e degli anfiteatri antichi. Il cortile del palazzo Farnese è destinato a gareggiare in ogni maniera coi monumenti dell'arte e del genio di Roma antica.

Erano insorte da tempo immemorabile certe differenze fra gli abitanti di Terni e quelli di Narni in proposito del lago della Marmora, e dello sbocco che importava di dare alle sue acque, opponendosi gli uni alle operazioni che gli altri sollecitavano. Questa controversia si andava di tempo in tempo suscitando, e non si era mai potuto distruggere il germe che la faceva ripullulare. Paolo III diede a *San Gallo* questa commissione, ed egli l'accettò. Quantunque infermo e grave d'anni non esitò, in mezzo agli ardori della stagione, di dedicarsi ai penosi lavori di questa malagevole impresa. Ma sorpreso da una febbre chiuse in brevi giorni la sua mortale carriera.

Il suo corpo fu trasportato da Terni a Roma, e dopo un magnifico funerale, al quale assisterono tutti gli artisti ed un gran numero d'altre persone, fu seppellito vicino alla cappella di papa Sisto nell'antico San Pietro, e sulla tomba fu posta la seguente iscrizione:

« Antonio Sancti-Galli Florentino urbe munienda publicis operibus, praecipue quae D. Petri ornan. Architectorum facile principi, dum Velini lacus emissionem parat, Paulo Pont. Max. Auctore Interamne intempestive extincto, Isabella Deta uxor maestiss. posuit 1546. III. Kalend. October. »

SAN MICHELI (Michele) nato in Verona nel 1484 morto nel 1549.

L'Italia va debitrice a molte cagioni, che non istaremo qui ad accennare, del primato, ch'essa ha ottenuto su tutte le nazioni d'Europa in moltissimi lavori d'arte e di scienza. Bisogna notare che l'Italia non ha mai cessato di vedere a splendere qualche raggio di quell'antica luce di cui era stata una volta per così dire il focolajo, e della quale le altre nazioni non avevano ricevuto che lampi fuggitivi, oscurati ben tosto dalle tenebre del medio evo. Da per tutto il suolo d'Italia moderna aveva conservato parecchi avanzi del genio dell'antica: la sua lingua stessa, dialetto degenerato dal latino, aveva continuato a tenere i nuovi abitanti in relazione colle tradizioni e colle cognizioni dell'antichità. Quando in fine la caduta dell'impero d'Oriente ebbe fatto rifluire presso di essa i dotti di Bisanzio, gl'Italiani si trovarono iniziati nella cultura delle lettere greche, mentre da per tutto se ne ignoravano persino gli elementi.

La divisione dell'Italia moderna, ridotta in piccoli Stati rivali e gelosi gli uni degli altri, vi produsse un'emulazione propria a farvi moltiplicare gli sforzi in ogni genere. Parecchi di questi piccoli stati fiorivano pel commercio, quando il commercio era inonorato e senza attività ne' più vasti reami. Sino l'arte della guerra dovette una specie di perfezionamento alle guerre che di continuo insorgevano colla maggior parte degli Stati limitrofi. Da gran tempo è riconosciuto, che l'Italia ebbe anche l'onore di cangiare e migliorare, nel secolo XVI, ogni sistema di difesa e di fortificazione delle piazze, e *San Micheli* fu l'autore di questa rivoluzione.

Se il suo ingegno si fosse limitato a questo solo genere, se non si avessero a descrivere nel suo articolo biografico che bastioni da lui costruiti, cittadelle o baluardi di cui mutò il sistema di difesa, avremmo lasciato ai trattati del genio militare la cura di onorare i servigi da lui resi alla pratica nel fortificare le città e le piazze di guerra.

Ma *San Micheli*, seppe, come molti altri architetti del suo tempo, ed anche meglio di alcuno di essi, riunire alle profonde cognizioni dell' ingegnere militare, l'ingegno, il gusto ed il genio dell'architettura civile. Egli ha dunque un doppio diritto di occupare un posto eminente fra i grandi architetti. Sarebbe, a dir vero, necessario il fare due storie di lui, poichè fu dotato di due ingegni, di cui uno solo basta per farlo aspirare alla più gloriosa celebrità.

Tuttavolta, non potendo restringer qui in un breve compendio tutti i suoi meriti e lavori, e per non recare inoltre troppa confusione nella loro descrizione, tratteremo prima succintamente delle opere di architettura militare che tennero occupata una gran parte della sua vita, riserbando il resto della sua istoria ai monumenti che appartengono più specialmente all' architettura civile.

§ I. — *San Micheli* ebbe a maestri il padre e lo zio, ottimi architetti, de' quali però doveva in seguito superare il merito, ed ecclissare la gloria. Egli apprese da loro gli elementi dell' architettura. Ben tosto il suo genio gli fece presentire ch' eravi una scuola superiore a quella da' maestri del suo tempo, e che i professori di questa scuola erano i monumenti dell' antichità, di cui l' anfiteatro di Verona gli aveva di già rivelata l' esistenza ed il valore. All'età di sedici anni abbandonò la terra natale per recarsi ad imparare l' arte sua tra gli edifiej di Roma antica. Egli ne studiò i principj, le forme ed il gusto, e se li appropriò non solo coi disegni che ne fece, colle misure che ne prese, ma col segreto di quello spirito scrutatore che, interrogando la ragione delle opere, cerca in ciascuno de' loro effetti le cagioni che li producono. Laonde in pochissimo tempo ebbe a cattivarsi tanto in Roma, che nei paesi vicini, la riputazione di provetto architetto.

Nè tardò egli ad accrescerla coi lavori della cattedrale d' Orvieto, di cui parleremo in appresso, colla costruzione della chiesa di Monte Fiascone, e con altre opere per varj privati, il merito delle quali attirò su di lui l' attenzione di Clemente VII. Questo pontefice, in mezzo alle guerre da cui tutta l' Italia era sconvolta, conosceva il bisogno di fortificare la maggior parte delle città dello Stato ecclesiastico, ed in particolare Parma e Piacenza, più delle altre esposte o per la distanza da Roma, o per la loro prossimità alle potenze belligeranti. Egli diede l' incarico di queste opere importanti al *San Micheli*, e l' associò ad Antonio San Gallo il vecchio. Tutti e due eseguirono quest'ardua commissione con grande soddisfazione del pontefice. E così ebbe il *San Micheli* a trovarsi in una sfera di lavori che dovevano un giorno tramandare il di lui nome alla posterità.

Dopo varj anni da lui occupati in questa laboriosa incumbenza, gli venne desiderio di ritornare alla sua patria, colla duplice intenzione e di rivedere la sua famiglia, e di esaminare per sua istruzione le fortezze della repubblica Veneta. Egli visitò Treviso e Padova, senz'avere altro in vista che di trar profitto per l'arte sua dalle costruzioni già fatte prima di lui. Il governo veneziano, sospettando in lui altri progetti, lo fece arrestare come una spia. Riconosciuta la sua persona e la sua condotta svanì ogni sinistro sospetto; e non solo venne rimesso in libertà, ma fu anche pregato di dedicarsi ai servigi della repubblica. Egli se ne scusò, allegando che per qualche tempo era ritenuto da' suoi obblighi verso il papa; ma promise di liberarsene quanto prima onde passare al servizio della sua patria. Egli attenne la parola; e tanto per le sue preghiere, quanto per le pressanti sollicitazioni di Venezia, egli ottenne dal papa il suo congedo.

San Micheli si dedicò tosto colla massima attività alla scienza ed ai lavori dell' architettura militare. È a lui dobbiamo, in fatti, il nuovo sistema di fortificazione.

Prima di lui si costruivano tutti i baluardi in forma circolare e quadrata. Egli primo rinunziò a questo metodo, e ne introdusse uno nuovo, facendo i bastioni triangolari o pentagoni. Due angoli vi sono formati dall' incontro dei fianchi colle cortine, due altri coi fianchi e le faccie, ed il quinto coll' incontro delle due faccie. Egli immaginò le piazze basse dei fianchi, che non solamente raddoppiano il fuoco delle difese, ma francheggiano e difendono tutta la cortina e la faccia del bastione vicino, nettano il fossato, la strada coperta, e lo spalto. Il segreto di questa costruzione consisteva nel trovare il modo di fare che tutte le parti del recinto della piazza fossero difese dai fianchi dei bastioni. Nel metodo antico, vale a dire, dei bastioni rotondi o quadrangolari, la loro fronte, o lo spazio che rimaneva del triangolo formato dai tiri dei bastioni laterali, trovavasi senza difesa.

Ed ecco l'invenzione del *San Micheli*. Vauban in seguito e molti altri ingegneri non fecero che introdurvi qualche modificazione.

San Micheli costrusse in Verona cinque o sei bastioni secondo il sistema che abbiamo esposto: essi sussistono da tre secoli, e la loro solidità non si è in nulla risentita. Nel 1517 egli fece il primo di tutti, cioè *il bastione della Maddalena*. Da quest' opera datano il fine dell' antica ed il cominciamento della nuova maniera di fortificare le piazze. Incoraggiato dalla sua propria esperienza fece nuovi tentativi, e procedette d' ora in ora alla perfezione in questo genere. A seconda de'suoi principj, si pose a fortificare Legnano, Orzi-novo e Castello. Questi lavori ottennero la generale approvazione da parte degli uomini dotti, e soprattutto del duca d' Urbino,

capitano generale delle truppe della repubblica Veneta. Fortunato chi poteva valersi dell' opera del *San Micheli!* Francesco Sforza, duca di Milano, lo ottenne a stento dai Veneziani per tre mesi, e lo pagò generosamente, colmandolo di onori e di regali.

San Micheli visitò una seconda volta tutte le piazze forti e tutti i castelli dello Stato Veneto. Ne riparò le antiche fortificazioni, e ne migliorò da per tutto il sistema. Sopra disegni suoi furono eseguite le opere di Zara nella Dalmazia da suo nipote, quel medesimo che innalzò la superba fortezza di San Nicola all' imboccatura del porto di Sebenico. Siccome Venezia era allora in guerra colla Turchia, *San Micheli* fortificò con tutta la cura Cipro, Candia, la Canea, Retino e Napoli di Romania. Tutte queste opere furono per lungo tempo lo scoglio contro cui venne a frangersi la potenza ottomana.

Ma il monumento più ragguardevole della scienza del *San Micheli* è la fortezza di Lido, che è all'entrata del porto di Venezia. Erasi giudicato impossibile il fondare solidamente una massa così enorme in un terreno paludoso, battuto continuamente dai flutti del mare, o dal flusso e riflusso. Non di manco egli ne venne a capo e con raro successo. Egli adoperò in questa costruzione la pietra d'Istria, atta a resistere a tutte le intemperie. Questa massa è così bene costrutta, che si piglierebbe per una roccia tagliata. L'apparecchio esterno è a bugnato. L'interno del forte doveva presentare una bellissima piazza, la quale non è stata poi terminata.

San Micheli erasi fatto col suo merito un gran numero di ammiratori, e quindi anche non pochi invidiosi. Questi non mancarono di pubblicare che la grossa artiglieria, di cui doveva essere fornita questa fortezza, ne cagionerebbe indubitatamente la rovina, se occorreva servirsene. *San Micheli* domandò con instanza che vi si trasportassero i più grossi pezzi dell' arsenale di Venezia, che se ne guarnissero tutte le ambrasure del forte, e che se ne facesse contemporaneamente lo scarico generale; questo sperimento fu eseguito, e le terribili scariche ripetute altro effetto non fecero che quello di divulgare viemmeglio la fama dell' architetto, e la vergogna de' suoi detrattori. Nessun indizio di pelo o di sconnessione ebbe a manifestarsi in alcuna parte della costruzione. Simili critiche, quando l'esperienza vi corrisponde in tal modo, non servono che ad accrescere la riputazione di coloro che ne trionfano. Quella del *San Micheli* non fece che crescere ed estendersi al segno che l'imperatore Carlo V e Francesco I desiderarono a gara di averlo presso di loro, come anche Giovanni, suo nipote ed allievo; ma i due artisti preferirono di prestare i loro servigi alla patria.

La storia dell' architettura in Italia ne' bei secoli ci apprende (e possiamo rimanerne convinti leggendo le vite de'più famosi architetti) che allora uno stesso individuo riuniva alla teoria ed alla pratica comune tutte le parti dell' arte d' edificare, che al dì d'oggi noi vediamo divise fra parecchi professori senza il minimo contatto delle une colle altre. Il così detto *genio militare*, la scienza dell' ingegnere civile, quella delle strade e dei ponti, il talento stesso di comporre e delineare giardini, sembrano essere oggigiorno altrettante arti separate, che sarebbe quasi interdetto di praticare promiscuamente con quella dell'architettura propriamente detta.

Da questa divisione, favorita dalle instituzioni moderne, doveva risultare, ciò che di fatti vediamo essere accaduto a svantaggio dell' architettura, che gli uni, dedicati esclusivamente alle pratiche materiali del fabbricare, ed a' suoi processi meccanici, non mettono più ne' loro lavori nè gusto, nè sentimento delle belle proporzioni, nè grazie di decorazione; laddove gli altri, dati di troppo alle speculazioni dell' arte in disegni o progetti, rimangono sovente estranei alle nozioni positive della costruzione, che colla pratica sola si possono acquistare.

L'esempio del *San Micheli*, ingegnere civile ad un tempo e militare, non meno che valente architetto e dotto costruttore, ci va a dimostrare, nelle sue opere, l' accordo felice di tutte le parti della scienza e dell' arte, ed anche, per l'unione di tutte queste parti, l' appoggio ch' esse si prestano a vicenda. Niuno in fatti fu di lui più abile costruttore nelle opere di pura architettura, e nessuno seppe al pari di lui più felicemente far entrare le grazie dell' architettura in lavori di semplice costruzione.

E questa ebbe a praticare con un raro successo costruendo le porte d' entrata dei bastioni e delle fortificazioni delle città. Il maresciallo di Vauban insegna, d'accordo con tutti gl' ingegneri moderni, che siffatte porte devono essere situate nel mezzo delle cortine, e che devonò nel tempo stesso servire di cavaliere. Molto tempo prima dal *San Micheli* erasi stabilito questo principio, e trovasene l' applicazione in tutte le sue opere; come ne fanno testimonianza tutte le porte da guerra di Verona, non meno pregevoli all' occhio dell' ingegnere militare, che a quello dell' architetto.

La *porta nuova*, la prima ch' egli costrusse per questa città, è un edificio quadrato, il cui interno è sostenuto da parecchie file di grossi piloni in pietra viva. Sonovi corpi di guardia, locali per l' artiglieria e gli arnesi militari, disposto il tutto con gusto e nobiltà. Le due facciate, interna ed esterna, sono ornate d' un ordine dorico di bellissime proporzioni. Tutto mostra un carattere grave e robusto, e tal quale lo richiede la natura dell' edificio. Il muro della facciata esterna offre due pilastrate piramidali di marmo che vi si addossano, e che, alzandosi dal basso all' alto, servono di basamento ai pilastri ed alle colonne doriche a bugnato da cui è fiancheggiata l'arcata della porta. Le estremità della facciata interna comunicano a due gallerie a vôlta che conducono ai sotterranei. Due scale molto ingegnose occupano gli angoli del fabbricato, il quale è coperto da lastre di

pietra viva le une sulle altre. Il tutto è sormontato da una specie di loggia sostenuta da piccoli pilastri di pietra, per tenere al coperto i soldati e le munizioni da guerra.

Credevasi a quel tempo che non fosse possibile immaginar una cosa più perfetta dell'insieme architettonico di questa porta. *San Micheli* solo poteva provare il contrario, e lo fece alcun tempo dopo nella costruzione della porta *del Palio*. Essa è di marmo bianco, e decorata d'un ordine dorico. Vi si contano al di fuori otto colonne scanalate, d'un solo pezzo, e d'un'altezza considerevole. Questo edificio contiene vaste camere pei soldati, ed ampj locali per contenere le munizioni da guerra. Dalla parte della città s'alza una bella galleria, costrutta nell'interno a bugnato, ed all'esterno con colonne d'ordine dorico senza base incassate la metà del loro diametro. Un bel cornicione a triglifi ricorre tutto all'intorno, e corona l'insieme di questa gran mole. Sforza Pallavicini, generale delle truppe venete, pretendeva che in Europa non fossevi a' suoi tempi un edificio più bello.

Vuolsi altresì far menzione della porta di San Zenone, costrutta per un eguale servigio militare dal *San Micheli*, e con uno stile egualmente conforme alla sua destinazione. Anch'essa è di forma quadrilatera ornata di colonne doriche che si staccano sul basamento a bugnato. Quantunque ragguardevole pel suo carattere e pel genere della sua architettura, essa non può gareggiare colle altre due di sopra menzionate.

Del resto noi rimetteremo il lettore che desiderasse maggiori particolarità intorno a queste belle opere, alla raccolta egregiamente incisa de'monumenti d'architettura del *San Micheli* pubblicate dall'Albertolli, il quale vi ha aggiunto estese descrizioni. Abbiamo citato alcune di queste opere di fortificazione, abbellite dalle più nobili composizioni, per far vedere come nel bel secolo dell'architettura, tutte le parti della scienza e dell'arte di edificare formavano un corpo solo. Perciò la storia ci mostra *San Micheli* come modello degl'ingegneri o costruttori di piazze da guerra, e maestro ad un tempo de' più valenti architetti Veneziani, di cui ebbe la gloria d'essere il predecessore. Ne vedremo la prova nella notizia compendiata che andiamo a dare delle sue opere di architettura civile.

§ II. — I primi lavori del *San Micheli* in questo genere, come abbiamo toccato di sopra, ebbero luogo nella cattedrale d'Orvieto, monumento cominciato sul finire del decimoterzo secolo, con uno stile che mostrava il passaggio dalla decadenza dell'architettura al suo risorgimento. I più abili scultori del quindicesimo secolo vi esercitarono il loro ingegno, e vi si distingue chiaramente la parte che prese ognuno alla sua decorazione. Non è così facile l'indicare quella dei diversi architetti che vi si succedettero. Ed è perchè in tali intraprese, il nuovo architetto è tenuto di sagrificare più o meno la propria maniera a quella dei suoi predecessori. Quindi maggiori ricerche intorno a ciò non aggiugnerebbero molto alla gloria del *San Micheli.*

Poco dopo egli fu chiamato a Monte Fiascone ed incaricato della costruzione della principale sua chiesa. Essa è una cupola ottagona, di bellissima proporzione, la cui circonferenza costituisce, con una eleganza notevolissima, il complesso dell'edificio. Nella medesima città vi sono parecchi palazzetti d'ottimo gusto architettonico, i cui dettagli, come stipiti di finestre o di porte, sono di buonissimo stile. Si crede sieno stati edificati sui disegni del *San Micheli.*

Ma fu particolarmente in Verona sua patria, ove di preferenza lasciò maggiori monumenti del suo ingegno. Una delle prime e più graziose opere che vi eseguisse fu la cappella Guareschi, in San Bernardino. È questa, a dir vero, un tempietto rotondo, ornato da un ordine corintio. Vi sono praticati quattro sfondi; tre per gli altari, ed il quarto per la porta. Quattro nicchie con statue decorano gl'intervalli od i massicci che separano gli sfondi. Gli altari, i frontoni, le cornici, tutto si conforma alla curva dell'interno. La luce vi entra da quattro aperture, accompagnate ciascuna da due colonne. Con estrema finitezza sono eseguite le sculture ornamentali di questo tempietto, in cui merita d'essere ammirata la bellezza di quella pietra particolare ne' dintorni di Verona, pietra la più preziosa che si conosca dopo il marmo bianco, per la bianchezza e la finezza, e nel tempo stesso più propria, per la sua durezza, ai lavori di scalpello. La cappella Guareschi non fu terminata sotto gli occhi del *San Micheli*, perchè imperiose occupazioni lo chiamarono altrove. L'assenza del direttore si fe' conoscere in alcune scorrezioni che gli cagionarono gravi dispiaceri. Varie volte i suoi amici lo udirono lagnarsi di non essere abbastanza ricco per comperare quel monumento e sottrarlo all'avarizia del proprietario, il quale, per un vile risparmio, guastò le sue idee ed alterò lo spirito delle sue invenzioni.

Fra le molte opere del *San Micheli*, di cui non possiamo dare che una breve indicazione, citeremo:

La facciata di *Santa Maria in Organo*, la quale appartiene agli Olivetani di Verona, e di cui non diede che il disegno: la esecuzione ebbe luogo dopo la sua morte. — La bella chiesa di Nostra Donna detta *in Campana*. È dessa una rotonda periptera, cioè esteriormente circondata da colonne. La pianta è assai felice: l'esecuzione, affidata ad altre mani, non corrispose alla bellezza dell'invenzione. — Il progetto di un lazzeretto, di cui una mal intesa economia guastò l'ordine ed il bell'insieme. — Il campanile della chiesa del convento di San Giorgio, la cui esecuzione venne affidata ad un costruttore ignorante per modo che fu necessario ricostruirlo di nuovo. — I lavori ch'egli intraprese per rinforzare i muri della chiesa di San Giorgio, e sui quali potè innalzare colla massima solidità la cupola che al pre-

sente vi si ammira. — La cappella dei Conti della Torre, nel loro casino di campagna, edificio in forma di tempietto rotondo. — Il mausoleo del procuratore di San Marco, Contarini, nella Chiesa di Sant' Antonio da Padova.

In quest' ultima opera, *San Micheli*, scostandosi dalla pratica ordinaria de' suoi tempi, applicata alle rappresentazioni mortuarie, concepì l' idea di farne piuttosto un monumento onorifico, in cui l' architettura e la scultura, unendo insieme i loro mezzi, cercassero di richiamare con statue, trofei, simboli ed emblemi diversi, le imprese guerresche del generale veneziano.

Verona possiede tra il numero de'suoi monumenti di architettura parecchi palazzi edificati dal *San Micheli*, e di cui il Maffei, nella sua *Verona illustrata*, ha dato in disegno le facciate. Questi edificj palesano che se quest' architetto seppe approfittare degli esempj che gli avevano somministrati a Roma ed a Firenze i suoi antecessori, egli può e deve essere tenuto, nella sua patria, se non forse il modello, almen di certo il precursore di que' grandi artisti che formarono la celebre scuola d'architettura veneziana.

Non è a porsi in dubbio che *San Micheli* non abbia studiata l'arte sua nelle belle e grandiziose distribuzioni de'palazzi edificati prima di lui, ch'egli non abbia intese le felici applicazioni dell' architettura antica a queste masse novelle, rimaste sino ai dì nostri i migliori tipi del genere che richiedono le abitazioni moderne. Ma s' egli imitò i suoi antecessori, lo fece da uomo capace d'essere egli stesso originale, e lo fu realmente per quelli che lo seguirono. Alcuni di essi, ed il Palladio in particolar modo, hanno potuto segnalarsi con piante più variate, e con più eleganti ed ingegnose composizioni: ma *San Micheli* godrà sempre nella sua patria l' onore di avervi introdotto per il primo il bello stile dell' architettura civile in tutti i suoi rapporti.

Il palazzo Canossa in Verona è assai commendato dal Maffei per la comodità delle sue distribuzioni interne. La facciata presenta forse il difetto di una divisione in due parti troppo eguali in altezza, fra il piano terreno ornato di bugne, ed il piano ov'è compreso l'ordine principale a pilastri corintj accoppiati, i quali regnano tra le finestre arcuate del piano maggiore, e divise così quelle del mezzanino o attico che ricorre al di sopra. Forse il basamento, il quale ne è il sostegno, ha l' inconveniente d' essere più alto di ciò che sostiene.

Una disposizione di facciata più armonica è quella del palazzo Bevilacqua. Il pianterreno è in miglior accordo coll' altezza che deve avere un basamento. Esso componesi d'un portico ad arcate, i cui piedritti sono ornati da pilastri dorici. Il tutto è a bugnato, e la trabeazione sostiene un balcone continuato. Il piano superiore ha tre finestroni ad arcate, frammezzati da quattro finestre più piccole egualmente arcuate. Al di sopra di queste sonovi le piccole aperture di un mezzanino. Il cornicione però, che corona questo palazzo, offre una massa ed una composizione molto pesanti, e sembrano allontanarsi dalla purezza ordinaria dello stile dell' architetto. Si crede anzi che quest' opera, come molte altre ch' egli disegnò, non sia stata terminata sotto la sua direzione.

A parer nostro fra tutte le facciate di palazzi, di cui il Maffei ha pubblicato il disegno, quella del palazzo Pompei è in particolar modo commendevole per l' insieme semplice ed armonioso della sua disposizione, per l' unità della sua composizione ed il bel rapporto di tutte le parti fra loro. Un bellissimo ordine di portici od arcate, formanti le finestre del piano principale, ha i piedritti ornati di colonne doriche, ognuna delle quali con uno zoccolo che poggia sui piedestalli a cui sono aderenti i balaustri dei balconi di ciascuna apertura. La trabeazione ha un fregio con triglifi e metope, ed una cornice d'un carattere conforme allo stile dorico. Tutto questo piano poggia sopra un basamento semplicissimo, d'uno stile maschio, ed ha, come il piano superiore, un numero eguale di arcate a bugnato. Sei di queste arcate contengono le finestre. La settima, o quella di mezzo, è l' apertura della porta.

San Micheli non si ripete in alcuna delle sue facciate di palazzi. Egli sa diversificarne gli aspetti, le disposizioni, le forme ed i dettagli, senza che mai le loro varietà traggano origine dal capriccio. Quantunque egli rimanga sempre ligio alla sua maniera ed al bello stile che ne qualifica il carattere, nessuna però delle sue invenzioni somiglia ad un'altra. Anzi apparisce, a creder nostro, ch'egli vi cercò maggiore varietà che non erasi fatto prima di lui. Pare soprattutto ch' egli abbia preferito l' impiego delle arcate, tanto nei basamenti, quanto nelle finestre.

Nel palazzo Maffei, egli volle riunire i due partiti che offre in questo genere l' architettura, cioè quello dei portici od arcate, e quello dell'ordine continuato delle colonne. Possiam dire del frontispizio di questo palazzo, ch' esso è l'aggregato più completo de' varj generi di ricchezze, che possono ammettere simili edificj. Il piano inferiore servendo di basamento è ad arcate rustiche molto sporgenti. Le colonne, addossate ai piedritti, sono esse medesime attraversate da fascie bugnate, sul gusto del cortile del palazzo Pitti a Firenze. È chiaro che il *San Micheli* ha tolto norma dallo stile dei palazzi di quella città. Quanto al piano superiore o principale, esso è del più nobil genere che si possa appropriare ad un palazzo. Un ordine di colonne corintie che si staccano dagl' incassi tra le finestre, i cui stipiti sono sormontati da frontoni alternativamente angolari e circolari. La trabeazione che corona questo piano sostiene un balcone continuato al di sotto d'un piano attico estremamente ornato, i cui incassi offrono ciascheduno, fra parecchi dettagli decorativi, la figura di un atlante che regge un cornicione che profila sul capitello di ciascuno di questi termini. Vi ha certamente eccesso e

superfluità di ornati ne' dettagli di questa facciata. Ma questa critica non potrebbe essere applicabile al *San Micheli.* Giova far osservare che i molti e grandi lavori che occuparono, in differenti oggetti, la sua lunga e laboriosa carriera, gl' impedirono bene spesso di porre l' ultima mano a non poche delle sue intraprese.

La sola enumerazione delle sue opere occuperebbe molte pagine. Obbligato a scegliere fra tanti edificj, le nozioni di alcuni de' più ragguardevoli, noi citeremo col Vasari il famoso palazzo Soranzo, costruito a Castel-Franco fra Padova e Treviso, sul territorio veneziano, che è reputato una delle più grandi, delle più belle e più comode abitazioni campestri che vi abbia in un paese sparso di casini, che richiamano alla mente il lusso e la ricchezza degli antichi patrizj di Roma.

Il governo aristocratico non è il più favorevole a queste grandiose intraprese, che il solo monarchico può concepire e mandar ad effetto ne' grandi stati; ma questo poi non fornisce all' architettura de' palazzi, di città o di campagna, maggiori occasioni di innalzare certi edificj in cui regnano quella grandezza senza ostentazione, e quella ricchezza senza fasto che convengono a famiglie patrizie. Sotto questa forma di governo le famiglie hanno maggior interesse a perpetuare la loro esistenza; ed i palazzi a cui si associa il loro nome divengono naturalmente i monumenti più proprj a secondare una tale ambizione. Non è a dirsi di quanto, in tutta l'Italia, l' architettura moderna vada debitrice a questo principio politico, di cui abbiamo fatta conoscere l' influenza.

Fra tutti gli Stati d' Italia, Venezia è forse quello in cui si svilupparono un tempo con maggior evidenza gli effetti del principio politico dell' aristocrazia nel suo rapporto coll'architettura civile. *San Micheli* lasciò in alcuni palazzi altrettanti monumenti del suo ingegno, e modelli d' un gusto di edificare appropriato specialmente alle grandi abitazioni; gusto che fu poi imitato da molti e sorpassato da Palladio.

Tali sono i due palazzi che edificò per la famiglia Cornaro, l' uno a Piombino, l'altro a Venezia, presso alla chiesa di San Paolo; tale è ancora il palazzo della famiglia Bregadini, da lui restaurato ed abbellito nell' interno con molto gusto.

Quello Grimani in Venezia, uno de' più magnifici di questa città, viene in generale annoverato fra le primarie sue opere. La spesa della sua costruzione fu immensa. Esso è situato sul canal grande vicino alla chiesa di San Luca; ed è un monumento de'più considerevoli fra tutti quelli, la cui architettura ha decorato le due rive del detto canale, che è per così dire la contrada più larga d' una città fabbricata, come tutti sanno, in mezzo al mare.

Il terreno, sul quale doveva innalzarsi codesto edificio, è vastissimo, ma nel tempo stesso il più irregolare che si possa immaginare. Questo inconveniente non è raro in Venezia, dove la quantità dei canali ha intersecato tutti gli spazj, senza riguardo alcuno alle disposizioni che richiede l' architettura. E quindi è un merito di più per l' architetto che sa trionfare di queste difficoltà; e niuno lo seppe meglio del *San Micheli* nella costruzione del palazzo Grimani. Non vi è che il disegno, il quale possa far rilevare la somma intelligenza, di cui fu d' uopo, per nascondere la poca corrispondenza delle linee e degli angoli. L' occhio in fatti non iscorge alcuna disparità nella esecuzione della facciata ed in quella del magnifico vestibolo per cui si entra.

Bellissimo, e di un'esecuzione più pura, è l'ordine del pian terreno di questo palazzo; armoniose ne sono le masse, ricchi i dettagli, ed in rapporto variati i vuoti ed i pieni. L'ordine è corintio. I pilastri e le colonne del pianterreno e del primo piano sono dello stesso ordine. Il piano superiore è composito. Spiace che il *San Micheli* non abbia potuto dare l'ultima mano a questo grandioso edificio. Quivi pure, come in altri lavori, è avvenuto che i continuatori, per la smania di migliorare, hanno alterato il progetto ch' essi dovevano rispettare.

San Micheli, come è facile a credere, non potè attendere agl' innumerevoli lavori che gli vennero affidati, senza l'ajuto di un abile ed intelligente cooperatore, e fu abbastanza fortunato per rinvenirlo in un allievo, ch' era suo nipote, per nome Gian Girolamo, soggetto distinto, il quale, essendosi dedicato particolarmente alla scienza ed alle opere di fortificazione, gli tornò di grande utilità, lo supplì in molte imprese, potendo riposare su di lui e per la diligenza e per le cognizioni pratiche nell' arte della costruzione. Gian Girolamo prese parte non solo in varie opere militari del *San Micheli*, ma fu anche autore di molte altre che vengono attribuite allo zio. Il suo merito personale era talmente noto, che il governo veneto gli fece un assegnamento eguale a quello che percepiva suo zio. Nessuno a que' tempi poteva essere a lui paragonato nell'arte delle mappe, e di fare i modelli in rilievo, non solo delle costruzioni, ma de' siti stessi in cui dovevasi fabbricare.

San Micheli godeva con estrema compiacenza dei successi di un nipote, la cui gloria rifletteva su colui che lo aveva educato, e la cui attività gli permetteva quel riposo che richiedeva la sua vecchiezza. Ma sfortunatamente egli ebbe a sopravvivere al nipote. Gian Girolamo era stato mandato nell' isola di Cipro per visitarne le fortificazioni. La fatica ch' egli ebbe a sostenere, il calore eccessivo dell' estate, gli cagionarono una febbre perniciosa che lo trasse al sepolcro nel termine di otto giorni nella età di quarantacinque anni.

Questa morte fu sentita col più vivo dispiacere dal Senato, cui venne a mancare un soggetto, che da nessun altro poteva essere degnamente supplito. Maggiore però fu il cordoglio del *San Micheli*, il quale perdè nel nipote un sostegno e l' unica spe-

ranza della sua famiglia. A malgrado degli sforzi da lui fatti per mitigare l'acerbità del dolore, e fors'anche in conseguenza di tali sforzi, pochi giorni dopo egli fu attaccato da una malattia che lo tolse di vita. Il suo corpo fu portato nella chiesa di San Tommaso, di cui egli avea dato il modello.

San Micheli fu tra i pochi uomini, in cui le doti del cuore trovinsi accoppiate con quelle dello spirito e della immaginazione. Era d'umor grave e nel tempo stesso piacevole. Religioso per principj e per inclinazione egli non intraprendeva alcun' opera senza aver fatto prima cantare una messa solenne per invocare l'assistenza del cielo. Generoso ed obbligante oltre modo, i suoi amici disponevano di lui e delle sue sostanze. Irreprensibile ne'costumi, condusse una vita continuamente esemplare. Il Vasari, che lo aveva conosciuto, racconta di lui un tratto che prova la delicatezza de'suoi sentimenti. Tormentato dalla rimembranza di una relazione avuta nella sua gioventù a Monte Fiascone colla moglie di un marmorajo da cui era stato corrisposto, e sapendo che questa donna poco fortunata aveva una figlia, di cui egli poteva essere padre, gli spedì cinquanta scudi d'oro per accasarla: la madre cercò di dissuaderlo e di togliergli su tale particolare ogni scrupolo, ma egli obbligolla ad accettare la detta somma. La repubblica di Venezia volle colmarlo di beneficj, ma egli scongiurò sempre il senato di serbarli pei di lui nipoti.

In una parola le sue qualità lo resero caro a tutti, e le sue opere gli cattivarono la stima e l'ammirazione de'suoi contemporanei. Michel Angelo non pronunciava mai il di lui nome senza una specie di venerazione.

SANSOVINO, celebre architetto (V. Tatti).

SANTI DI TITO, di Borgo San Sepolcro, nato nel 1538, morto nel 1603, fu tra'buoni architetti del suo tempo.

Passato in giovanissima età a Firenze, ove studiò la pittura nella scuola principalmente di Agnolo Bronzino, si acquistò una grande riputazione per una quantità considerevole di opere da lui eseguite in diverse città, e delle quali si può vedere la enumerazione nelle notizie raccolte dal Baldinucci.

Secondo l'uso pressochè universale del suo tempo *Santi di Tito* riuniva la teoria e la pratica dell'architettura a molte altre cognizioni. Il biografo su mentovato si limita ad indicare, senza darne la descrizione, un certo numero di edificj ch'egli eseguì, ma che non sembrano aver riscosso quel grado di celebrità che, in un secolo fecondo di grandi ingegni, fa risplendere d'una luce particolare un picciol numero di nomi a scapito di molti altri. Vi ha egualmente per le opere di architettura, vogliam dire per la loro celebrità e per quella de'loro autori, una certa fortuna che dipende o dalla destinazione delle opere stesse, o dalla situazione de'luoghi ch'esse occupano, o dalla chiarezza de'personaggi per cui furono eseguite.

La maggior parte de'lavori architettonici di *Santi di Tito* non ebbero a godere di questi vantaggi, se vogliam giudicarlo dalla breve enumerazione che ne ha fatta il Baldinucci. Secondo lui, questo architetto diede il modello della villa di pianta ottagona costrutta per la famiglia Spini a Peretola. Lavorò per Agostino Dini a Cingoli; pei Corsini a Cassiano a Monte Oliveto, nella villa degli Strozzi denominata il *Boschetto*; a Monte Venturini nella costruzione dell'altar principale della parrocchia. A Firenze fabbricò diverse case, e tra le altre quella di sua proprietà nella contrada delle *Ruote*, ove cessò di vivere.

Secondo il Baldinucci, l'architettura di *Santi di Tito*, quantunque in generale in parecchie delle sue opere sia da commendarsi sotto il rapporto di un'ottima proporzione, non trovasi però in essa nè grande invenzione, nè magnificenza: *non tiene gran cosa del nuovo e del magnifico.*

A noi sembra che un egual giudizio, sia da farsi guardando alla facciata del palazzo Dardanelli in Firenze, che Ruggeri ha compresa nella sua *Scelta d'architettura civile*, tomo III, tav. 59 e 60. Nella disposizione di essa si scorge un genere grave e semplice, finestre di ottima proporzione con dettagli correttissimi; ma tutto quest'insieme, non sappiam dire per qual ragione, forse per mancanza di un coronamento, per una distribuzione disaggradevole di pieni e di vuoti, non presenta alcun'armonia che sia propria a determinarlo ed a recarci piacere.

SANZIO, nome patronimico di Raffaello (V. Raffaello).

SARCOFAGO — (Sarcophage) — Vocabolo composto di due voci greche, *sarcos* carne, e *phagein* mangiare, il quale indica la consunzione de'corpi che si effettua nelle urne ove si rinchiudono i morti.

Il *sarcofago*, quanto alla sua forma, è una cassa per lo più paralellepipeda, come lo sono i feretri moderni, e come lo furono certamente quelli che in origine si fecero in legno. Presso i popoli in cui la conservazione de'corpi collegavasi strettamente con certi dogmi religiosi, il primo requisito delle tombe fu quello della solidità. Si cercò il modo di garantirli, per quanto fosse possibile, dagl'insulti e dalla distruzione (V. Sepolcro, Sepolcreto, Tomba, Piramide): la vanità e l'orgoglio vi aggiunsero in seguito il lusso e la magnificenza.

Ai feretri di legno succedettero pertanto le urne di una materia più solida: se ne fecero di terra cotta, di pietra, di marmo, di porfido, e l'antichità ce ne ha conservate di tutte queste specie. La loro forma è in generale la stessa, essendo suggerita da un tipo invariabile. La loro diversità più comune consiste nella dimensione e ne'coperchi. Si trovano de'*sarcofagi* d'una tale larghezza, che certamente erano destinati a contenere due corpi l'uno a canto dell'altro. La differenza di altezza è meno sensibile; però ve ne sono di un'altezza straordinaria, proporzionata sempre alle altre loro dimensioni. I coperchi che chiude-

vano i *sarcofagi* di marmo consistevano talvolta in una sola lastra della stessa materia; talora questi coperchi avevano la forma di una specie di tettoja terminata da frontone; qualche volta pure sono essi sormontati dalla figura stessa della persona, rappresentata viva e addormentata sovra materassi.

Non è scopo di un Dizionario d'architettura il percorrere e descrivere, nemmeno in compendio, tutte le varietà d'ornati, di figure, di bassirilievi storici, mitologici o allegorici che sopra i *sarcofagi* furono sorgente inesausta, per la scultura, di lavori d'invenzioni, di composizioni più o meno considerevoli. L'uso de' *sarcofagi* di marmo essendo divenuto, a quanto sembra, estremamente comune per le persone ricche, dovette accadere quello che un uso generale trae seco naturalmente, cioè che l'industria cercò di trarne profitto, preparando gli operaj delle urne più o meno dispendiose per soddisfare a tutte le condizioni delle persone. Si vede ancora su parecchie di queste urne lo spazio di mezzo del loro prospetto ornato di un medaglione rappresentante un personaggio la cui testa è rimasta in isbozzo per essere terminata a norma del ritratto di colui che ne faceva l'acquisto. Il numero infinito di soggetti che trovansi ripetuti sui lati dei *sarcofagi* sembra pur anche dimostrare che non eravi alcun rapporto fra i soggetti di questi bassirilievi ed il personaggio che vi era rinchiuso. Del resto le molte considerazioni, a cui le sculture dei *sarcofagi* antichi possono dar luogo, sono, come abbiamo già avvertito, estranee all'architettura.

Ciò che può risguardare quest'arte in fatto di *sarcofagi*, deve ridursi a certe imitazioni, che vi si trovano frequentemente ripetute, delle forme, de' dettagli e della decorazione degli edificj. Ora si veggono le loro superficie ornate di scanalature a spira; ora offrono i profili, le modanature de' piedestalli e delle cornici; e ve ne sono di quelle coronate da fregi carichi di figure. Il bel *sarcofago* in pietra travertina, trovato nella tomba di Scipione, ha la parte di sopra del lato anteriore ornato de' triglifi e delle metope dell'ordine dorico. Spesso colonne situate agli angoli danno l'idea d'un ordine architettonico. Talvolta il campo dinanzi trovasi distribuito a porticato formato da colonne, fra le quali son poste delle statue. I coperchi, come abbiamo già detto, non sono altro che frontoni, o triangolari, o rotondi, e son terminati ai loro angoli dalle così dette antefisse o corna che si veggono in un gran numero di cippi e di are. Vi sono anche dei coperchi che non solamente sono copie di frontoni, ma hanno ben anche la loro sommità tagliata in tutte le faccie in modo tale che rappresentano gli embrici dei tetti.

Vi sono finalmente sui *sarcofagi*, e fra i soggetti che la scultura vi ha rappresentati, molti monumenti d'architettura figurati con maggiore o minor esattezza. Non è quivi che debba l'architetto trovar dei modelli per l'arte; ma vi può sempre trovare delle nozioni, le quali, come quelle degli edificj scolpiti sulle monete, possono fornire per la storia delle varietà dell'architettura alcune autorità più o meno plausibili, e servir di documenti proprj a supplire le opere e gli esempi che il tempo ha distrutto.

SATIRO — (Satyrus) — Si associa comunemente il nome di quest'architetto a quello di Piteo, e ad ambedue viene attribuita la costruzione della famosa tomba di Mausolo (V. Piteo). Tuttavia, siccome pare che quest'ultimo non abbia fatto che terminare con una piramide di ventiquattro gradi, sormontata da un carro della Vittoria, la massa di quel grandioso monumento, è da credere che *Satiro* sia stato il solo autore di essa, e che Piteo vi abbia posto soltanto il detto coronamento piramidale dopo che l'opera era già stata finita (V. la descrizione di questo monumento alla parola Mausoleo).

SAVIEZZA — (Sagesse) — Questa parola esprime una qualità importantissima ne' costumi e nella condotta degli uomini. Se ne fa uso anche per dinotare, nelle belle arti, quel merito per cui le opere di lor pertinenza possono appagare la ragione, l'intelletto ed il gusto.

La *saviezza* nelle azioni umane è sempre accompagnata dall'ordine, il cui principio è inseparabile da essa. A provarlo basta il dire che il disordine e la follia vanno sempre congiunte fra loro.

Ma le opere dell'uomo sono essenzialmente una manifestazione dell'uomo stesso, il quale è dipinto e rappresentato in esse, vale a dire vi traccia e sviluppa le sue virtù, i suoi vizj, le sue buone qualità, i suoi difetti.

È naturale adunque l'applicare alle sue opere le minime qualità, buone o cattive, le quali caratterizzano le sue inclinazioni o le sue azioni. Per ciò la teoria delle Belle Arti ha trasportato nel suo vocabolario quasi tutti i nomi che compogono quello della morale. Così trovasi nell'analisi che si fa del valore delle opere d'arte, che vi ha dell'arditezza o della timidità, della forza o della debolezza, dell'orgoglio o dell'ambizione, della sobrietà o della moderazione ecc.

La parola *saviezza* appropriata alle opere dell'arte vi esprime una specie di somiglianza dei rapporti, dei principj e degli effetti che si manifestano nelle azioni e nella condotta dell'uomo savio, o di colui che non fa nulla senza uno scopo determinato, senza appoggiarsi su mezzi sicuri, senza prevedere i risultamenti. Ora ecco ciò che forma anche l'artista, nel quale sia dotato di *saviezza*. Esaminando le opere di tutti coloro che sono in pittura commendati per questa buona qualità, che cosa vi si riscontra? Una giustezza di concetto e di idee che li ha allontanati da tutto quanto era inutile, ed un cogliere nel punto più giusto il lato principale di un soggetto. Vi si rileva una immaginazione vivace ad un tempo e bene regolata, che ha fatto scegliere all'artista, fra tutti i modi di presentare un'azione, la più adatta a produrre maggior impressione: dal che proviene la bellezza di un'opera.

Un savio ingegno ed un' opera che si raccomandi per *saviezza* presentano pertanto un giusto temperamento di diverse qualità, cioè di giudizio e di gusto, di ragione e d' immaginazione, così bene equilibrate fra loro, che nessuna predomina sull' altra. Facciasi ora un' ipotesi inversa; suppongasi uno spirito, nel quale il giudizio non sia accompagnato dal gusto, in luogo di *saviezza* si avrà della freddezza; un' immaginazione che signoreggi da sola e sbandisca ogni moderazione, ed in luogo di *saviezza* avremo stravaganza e bizzarria.

Ma se vi ha un' arte, fra tutte le altre, di cui la *saviezza* debba essere la qualità principale, è certo l' architettura, di cui l' ordine è il principio, il giudizio è il mezzo, e lo scopo primario quello di appagar la ragione.

Questa qualità vuol essere particolarmente raccomandata ai moderni: essa deve formare un punto di teoria tanto più importante in quantochè si è veduto prevalere nel secolo decimosettimo il principio opposto a quello della *saviezza* con un eccesso ignoto ai secoli dell' antichità. Non è già che confrontando fra loro le opere che dagli antichi furono eseguite in tempi e luoghi diversi, non vi si riconoscano dei gradi sensibilissimi di *saviezza*. Parecchie cause vi avevano introdotto, con nuovi bisogni, certi elementi variati che dovevano far perdere più o meno di vista i tipi fondamentali dell' ordine e della *saviezza*. Tuttavolta se, a certe epoche, si produssero opere che non sono da riguardarsi come modelli di *saviezza*, se ne trovano altre che si possono allegare come esempj d' un genere affatto contrario, vale a dire senz' ordine e senza regola.

Possiamo dire che lo stesso a un di presso avvenne nei due primi secoli del risorgimento delle arti, e per conseguenza del gusto dell' architettura antica. Piante per lo più semplici, mezzi di costruzione scevri da ricercatezze scientifiche, alzati regolari nelle masse e nella loro disposizione, sobrietà di decorazione, ecco ciò ch' ebbe luogo generalmente in quasi tutti gli edificj fino al secolo decimosettimo.

Fu questa l' epoca, come abbiamo ripetuto in varj articoli, nella quale un gusto disordinato d'innovazione indusse gl' ingegni a violentare tutte le parti dell'architettura. In tutte le forme architettoniche non si videro che arbitrj ed abusi; se ne fece un giuoco di capricci, in cui ognuno si credette libero da qualunque ragione. Si tracciarono piante mistilinee, coll'idea di produrre alzati interrotti, contorti per ogni verso. Le scienze matematiche vennero in ajuto della costruzione per secondare tutte le difficoltà di esecuzione. In somma, le facciate degli edificj e de'monumenti non ebbero più nè regolarità di forme, nè continuità di linee; tutte le foggie d' ornati, combinati senza scelta, mutilati senza ragione, non ebbero altro significato che quello risultante dal caso.

Secondo noi questo fedele ritratto dell'architettura del Borromini, e de'suoi successori e imitatori, i quali caricarono ancor di più il quadro che abbiamo tracciato, deve presentare ad ogni spirito retto l' immagine della follia introdotta nell' arte di edificare.

D' allora in poi fu naturale il fissare come qualità principale ciò che non dovrebb' essere che una condizione obbligata, che l' indole dell' arte impone all' artista.

Fu pertanto necessario lo stabilire che innanzi tutto vi debba essere *saviezza* nella pianta, vale a dire che debba essere composta di linee semplici, regolari, formanti fra tutte le parti di un edificio dei rapporti chiari, facili a concepirsi, e proprj a divenire il principio di un alzato, che non manchi esso pure di *saviezza*.

Fu necessario dimostrare coll' abuso di una falsa applicazione delle scienze matematiche alla costruzione, che gli edificj non sono fatti per porgere all' architetto l' occasione di far pompa di difficoltà e di sforzi d'ingegno senza alcun bisogno; che la solidità, la quale è una delle bellezze dell' architettura, deve ottenersi con mezzi semplici; e che la vera solidità è sempre compagna della *saviezza*.

In una parola essendosi gli occhi disingannati dal prestigio di una varietà nemica dell' unità, furono sbanditi dagli alzati tutti i contorcimenti mistilinei, tutti i risalti moltiplicati, tutte le forme senza tipo e senza ragione. Lo spirito d'ordine, rientrato negli alzati, vi ricondusse la *saviezza*.

Lo stesso è pure avvenuto del falso gusto della decorazione, il quale ridotto all' estremo dall' abuso de' capricci dello spirito d' innovazione, doveva ricondurre l' artista all' impiego savio e ragionato di tutti gli ornati, i cui segni, da che sono muti per la ragione, cessano altresì di parlare agli occhi.

* SBALZATO — Sbalzare diconsi (però abusivamente) le colonne, i pilastri, ed altre parti o membri di architettura che si fanno sporgere in fuori da una parete. Vedesi questo vocabolo adoperato frequentemente dal *Bianconi*. — BOSS.

SBARRA — (**Barre**) — Tramezzo che si mette per separare, o per impedire il passo.

—— D' UDIENZA — (**d'audience**) — Chiamasi così in un tribunale, quello spazio chiuso da un tramezzo di legno di tre a quattro piedi di altezza, in cui stanno gli avvocati per difendere le cause. Gli antichi, secondo Vitruvio, lo chiamavano *causidicum*.

SBARRA — (**Etrésillon**) — Ritegno qualunque, messo attraverso od obliquamente, fra due muri, fra i piedritti di una porta o di una finestra per impedire qualunque ruina. Volgarmente dicesi *Sbadacchio*.

SBARRARE — (**Debarrer**) — Largamente aprire, spalancare.

E tramezzare con isbarra, abbarrare.

SBIECARE — (**Biaiser**) — Storcere, fare in modo che alcuna cosa si trovi posta in isbieco.

Ed anche *andare a sbieco*. Come la galleria del Louvre *sbieca* dalla parte del fiume, vale a dire, essa forma un angolo ottuso col peristilio.

Sbiecare vale talvolta pareggiare, render diritta una cosa e eguale una cosa bieca.

SBIECO — Obliquo, storto. E a *sbieco, in isbieco,* posti avverbialmente, valgono *obliquamente, stortamente, per traverso.*

* *Sbieco* è l'obliquità dei muri delle fabbriche nei siti obbligati. Sono disgustevoli. Dunque l'architetto abbia l'abilità di sfuggirli, o di farli sparire, o di convertirli in vantaggio. La grand'arte è il trar profitto dai difetti e dalle irregolarità. Perciò i giovani non lavorino sempre su disegni regolari: si propongano irregolarità, e riducanle in loro favore. — MIL.

*SBULLETTARE — Gettar fuori le bullette; e dicesi propriamente ad un certo gettare che fanno gl'intonachi di calcina (dopo esser ben secchi anche dopo molto tempo) d'una porzioncella di lor superficie per lo più di figura tonda, simile alla testa o cappello d'una bulletta, lasciando un buco, simile a quello che fa la bulletta o chiodo nella muraglia nel cavarnelo fuori, con che si guasta ogni bellezza di bianco o pittura, che sia sopra essa superficie. Questo male deriva da alcuni minuti pezzi di calcina non bene spenti, che sono particelle di alcuni sassi, che nella fornace son venuti eccessivamente cotti (che i fornaciaj dicono sferruzzati) i quali sassi per tale loro troppa cottura, rilevano, cioè si fermentano, o vogliamo dire si spengono assai più tardi che gli altri, e sempre ve ne resta qualche parte de' non spenti. Devesi però avvertire da chi vorrà fare intonachi, di elegger calcina dolce e molto stagionata, e rena ben lavorata, e di non pigliar la calcina che cade sotto la cola, ma quella che scorre per lo rimanente del fregolo, ove essa calcina si cola; perchè quei pezzetti cadendo a piombo, non essendo ben liquidi non si muovon di luogo, là dove la calcina liquida si porta e si sparge, libera da quell'imperfezione, nelle parti più lontane. Ottima per tal effetto proviamo noi la calcina di Settimello, villa poco lontana da Firenze, che si fa d'un alberese, che non è portato da'fiumi, ma d'una cava dello stesso luogo, che nel calcinarsi si fa delicata e morbida e fa gran presa. — BALD.

SCAGLIE — (Recoupes-Ecailles) — Dicesi quel pezzuolo, che si leva da'marmi o da altre pietre, in lavorando collo scalpello.

* *Scaglia di ferro* — È una certa superficie del ferro, che insieme con una ruggine, la quale si trova alle cave di esso ferro, serve per far colore da velare le finestre o vetriate de'vetri colorati. — BALD.

SCAGLIOLA — Con questo vocabolo viene indicata la pietra speculare o selenite, colla quale si formano riquadri o tavole a cui si dà, col mezzo di paste di varj colori che vi s'incrostano sopra, l'apparenza dei marmi più preziosi.

Questo processo gareggia con quello del mosaico, e coll'altro detto lavoro di *commesso.* Esso può anche giugnere a produrre l'effetto di certi quadri d'ornamento, d'architettura, di paesaggi ecc., ma non sono da confondersi tra loro queste varie specie di processi.

La *scagliola,* che anche si chiama *mischia,* dalla mescolanza dei colori che si mettono in opera, ha per iscopo d'imitare sino ad un certo punto la pittura. Si prepara a tal effetto, una tavola di stucco bianco, composto di gesso o di selenite calcinata e ridotta in polvere finissima, mescolata con una colla tenace. Si disegnano su questa tavola gli ornati o le figure che si vogliono rappresentare; si leva in seguito la materia con uno strumento tagliente, e si riempino i vuoti, che ne risultano, del medesimo stucco, ma diversamente colorati, secondo la natura del soggetto che si vuol esprimere.

La tavola che riceve questa pittura per incrostazione essendo della stessa materia di quella che viene incrostata, formasi un massiccio solido che si può pulire all'ultima perfezione senza che l'occhio vi scorga la menoma traccia di riunione.

Quest'arte sembra essere stata praticata anticamente, sebbene ne'tempi moderni ne sieno stati perfezionati i processi ed estese le applicazioni. I Fiorentini pretendono di essere stati gl'inventori della *scagliola;* però l'uso di essa risale ad un'epoca anteriore nella Lombardia. A Carpi, negli Stati modenesi, pare sia stata messa in voga, pel primo, da certo Guido Sassi nato nel 1584 e morto nel 1649. Egli cominciò ad eseguire delle cornici ed altri membri architettonici, che imitano i più bei marmi. Uno de'suoi allievi, nella stessa città, superò i lavori precedenti nell'altare di una chiesa in cui le colonne sembrano di porfido. Tutti gli ornati di varj colori sono frammischiati di medaglioni con figure.

Sino a quel tempo l'arte della *scagliola* aveva particolarmente imitati i marmi e le pietre di qualunque specie. Se ne rivestivano i baldacchini, i prospetti degli altari; se ne facevano scompartimenti d'arabeschi, e tavole d'ogni genere.

Ma verso la metà del secolo decimottavo, quest'arte fu portata in Firenze al punto di gareggiare colla pittura, per l'accordo del chiaroscuro e del colorito, per la mescolanza addolcita delle tinte e delle loro gradazioni. Si eseguirono soprattutto, con questo processo, dei quadri di paesaggi e di architettura, che in nulla cedevano alla finitezza ed all'effetto della pittura ad olio.

Firenze conservò ancora e ridusse a perfezione un altro processo d'imitazione della pittura. Noi non ne abbiamo fatto che un cenno all'articolo *Mosaico,* di cui è un ramo, cioè del *lavoro a commesso,* o lavoro in pezzi di riporto, che sono pietre dure, rare e preziose.

Pare che Vitruvio ne abbia fatta una menzione abbastanza chiara quando parla di quel lavoro a scomparti di marmi di riporto ch'egli chiama *sectile,* distinto da quello di *tessera,* vale a dire il mosaico propriamente detto, che si compone di piccoli cubi o dadi di forma regolare e di diversi colori, di cui facevansi bellissimi pavimenti.

Il lavoro *a commesso* fu perfezionato a Firenze

sotto il regno de' Medici, ed anche in questi ultimi tempi. Si è voluto per così dire contendere col mosaico in certi quadri, particolarmente quelli che presentano imitazioni di architettura, di ruine, di fiori, di conchiglie, di vasi ed in generale di oggetti consimili.

L'inferiorità di questo genere, rispetto al mosaico, dipende dalla necessità d' impiegare, negli scomparti, materie d'una maggiore estensione, le quali non si prestano a quelle gradazioni insensibili di colori donde risulta l'illusione. Ciò che d'altronde ne costituisce il merito si è precisamente questa difficoltà; oltre poi alla rarità delle materie, alla loro durezza, ed al prezzo d'una tale specie di lavoro.

Questo genere di lusso è stato spinto al più alto grado in parecchie chiese di Palermo nella Sicilia, ove si veggono non solo delle tavole e dei prospetti di altare di siffatto lavoro, ma ben anche si ammirano i piedritti, le arcate e i dettagli della costruzione interamente rivestiti di scomparti arabeschi complicatissimi, svariati, ed eseguiti in pietre preziose, che entrano nel *lavoro a commesso*, colla massima precisione e lucentezza.

SCALA — (Escalier) — Quel vano dell'edificio per mezzo del quale dalle abitazioni inferiori si ascende alle superiori; e componesi di scaglioni o gradi.

Le nozioni che potrebbe abbracciare questo articolo, se vi si volessero comprendere tutte le varietà di forme nella costruzione delle *scale*, dipendenti dai materiali, dagli usi, dai luoghi, e dai paesi, darebbero argomento ad un lungo trattato. Dovendo noi considerare questa materia solamente sotto il rapporto dell'architettura, tanto presso gli antichi, quanto a'tempi moderni, noi ci contenteremo di indicarne le principali varietà, circoscrivendole a due soli punti di vista l'uno relativo all'antichità, l'altro relativo ai tempi moderni.

Paragrafo I.

Delle Scale antiche.

Poche notizie descrittive noi abbiamo, e pochi avanzi ancor sussistenti delle *scale* presso gli antichi. Alla parola *grado* noi abbiamo riferite le sole nozioni che si trovano in Vitruvio; ma queste nozioni non si applicano che alle gradinate de' tempj, ed agli scaglioni dei teatri. È notabile che questo architetto non faccia alcuna menzione della *scala*, come parte importante sì della costruzione che della decorazione de' grandi edificj o de' palagi. Il suo silenzio su questo particolare potrebbe far credere che gli antichi non avessero introdotto nelle loro *scale* quel lusso e quella magnificenza che si riscontrano in quelle de' popoli moderni.

Le innumerevoli ruine de'loro edificj sono a un di presso egualmente sterili rispetto alle ricerche che si vogliono fare intorno a questo oggetto. In fatti le sole *scale* antiche, del genere di quelle che in un interno conducono a un locale superiore, sono quelle che vediamo anche di presente costruite nella grossezza di un muro formante il *pronao* de'tempj dorici peripteri, e dalle quali salivasi sino al fastigio dell' edificio. Il tempio detto della Concordia in Agrigento ne ha conservata una che è ancora intera, ed ha quarantuno scalino. Sappiamo da Pausania (lib. V. c. 10.) che ve n'erano di consimili nel tempio di Giove Olimpico in Elide. La maggior parte di queste *scale* sono a spira, o a lumaca. Rimangono alcuni avanzi di un genere simile nel tempio della Pace e nelle terme di Diocleziano. Ma tutte queste erano piuttosto *scale secrete*, comandate dal bisogno.

Speravasi, dalle ruine di Pompei e dai dettagli interni delle sue case, di avere una cognizione precisa di qualche *scala* di uso, ma non se ne rinvennero che poche traccie; lo che sembra confermar l'opinione che la maggior parte di quelle case avessero gli appartamenti a pian terreno, in cui si osserva di fatti tutta la comodità della distribuzione, tutto il lusso della pittura decorativa. Quanto ai piani superiori, se ve n'erano più d'uno, semplici *scale* di legno dovevano bastare a queste fabbriche leggiere; e dopo gli accidenti che hanno rovinato e sepolto questa città, la conservazione d'una *scala* di legno sarebbe una cosa veramente straordinaria.

Vi ha, come vedremo nel paragrafo seguente, fra tutte le divisioni che comporta la parola, una distinzione caratteristica da farsi fra *scala interna* delle case o di altri edificj, e la *scala esterna* costruita particolarmente nelle città che presentano terreni montuosi, come quella eziandio che serve di basamento agli edificj.

Tali erano quelle che circondavano i tempj peripteri, ed i cui gradini, ordinariamente in numero di tre, ammettevano una maggiore altezza delle altre che dovevano servire alla salita comune. Winckelmann ha esagerato di un terzo circa l'altezza di questi gradini nel tempio di Agrigento e di Pesto, in cui non hanno che circa 16 pollici di altezza, dimensione per altro fuor di misura coi gradini usuali. Conviene inoltre osservare che a Pesto, per diminuire quest' altezza, eransi in alcune parti adattati fra due alti gradini altri più piccoli, come indicano certe intaccature che si riscontrano fra i gradini attuali, e sembrano essere state destinate a ritenere un corpo intermediario. In questa guisa accordavasi il buon effetto del basamento elevato in rapporto alla massa del tempio, colla facilità della salita, facendo d'ogni tre, cinque gradini, come ha fatto osservare il P. Paoli (*Rovine della città di Pesto, dissert.* 3).

Dobbiamo dire altresì che i gradini di questi basamenti a *scale*, potevano servire di sedili alla moltitudine che non poteva capire nell'interno del *naos*. Cicerone (*ad Attic. lib.* 4 *ep.* 1) parla di un tempio vicino a porta Capena, sui gradini del quale sedeva la moltitudine.

Quando non ricorrevano gradini intorno al tempio,

come avveniva in quelli rotondi, eravi una gradinata dirimpetto alla porta d'ingresso. In questa guisa è disposto il tempio rotondo d'un bassorilievo antico che trovasi ora nella Galleria di Firenze, e che Piranesi ha pubblicato nell'opera *Della Magnificenza di Roma*, tav. XXXVIII.

Winckelmann dà come un'osservazione generale che gli scaglioni, nelle *scale* degli antichi, non avevano l'estremità raddolcita o smussata come al presente, ma che la loro pedata formava un angolo retto ed acuto. Gli scaglioni, egli dice, della villa Adriana erano composti di due lastre eguali, di marmo, messe insieme ad angolo retto. Gli scaglioni che giravano intorno al portico del Panteon non gli sembravano per ciò di una remota antichità.

Per accertarsi di questo, sarebbe necessario l'avere maggiori autorità che non si hanno. Si è notato, per esempio, nel tempio in bassorilievo or ora citato, che i suoi gradini in numero di sette, hanno nella loro altezza uno fondo sensibile. Ora quest'uso si pratica anche a' dì nostri, a fine di rendere maggiore la pedata degli scalini. Da queste poche nozioni si rileva quanto siamo lontani dal conoscere ciò che gli antichi praticavano nell'interno de' palazzi, o di altri edificj in fatto di *scale*. Ed in vero soltanto nelle grandi distribuzioni interne l'arte della costruzione può far mostra di tutto ciò che comporta e difficoltà e magnificenza.

PARAGRAFO II.

Delle Scale moderne.

Il lusso delle *scale* si è sviluppato assai tardi nell'architettura moderna. È a credere che l'arte del taglio, da cui dipendono l'arditezza delle volte, e quei tagli ingegnosi di pietre che permettono di sospendere senza pericolo qualsiasi rampa, avea d'uopo di giugnere alla sua perfezione per secondare le imprese de' costruttori.

Si può così spiegare, dallo stato de' costumi e dagli usi della vita domestica, la mediocrità a cui si videro limitate per lungo tempo le *scale*, per sino nelle grandi abitazioni. Quelle che veggonsi negli antichi palazzi in Francia sembrano essere state costruite pel solo bisogno, e per uso delle persone di casa. Esse rassomigliano alle così dette *scale secrete*. Bene spesso sono oscure, strette ed incomode. L'Italia, che ha superato tutte le altre nazioni nella magnificenza de' fabbricati, ha eziandio, sino ad una cert'epoca, saputo accoppiare la semplicità ad una certa grandiosità in questa parte di costruzione. Le *scale* del Vaticano ne fanno testimonianza, ove si eccettui quella che fu costruita dal Bramante vicino al Belvedere, e quella che il Bernini ha così magnificamente ristaurata in capo al vestibolo di San Pietro. Le antiche *scale* del Louvre hanno molta estensione, ma la loro semplicità, la situazione di alcune, e la loro costruzione, non sembrano abbastanza corrispondere alla ricchezza esterna della Architettura.

La magnificenza delle *scale* andò crescendo in ragione dell'uso che le ha introdotte nelle abitazioni: ora che generalmente il primo piano è occupato dai padroni di casa, la *scala* che mette a questo piano è divenuta un oggetto principale di costruzione e di decorazione.

La prima convenienza da osservarsi è quella che ha rapporto alla sua situazione nell'edificio. È indifferente che la *scala* sia posta a diritta od a sinistra del fabbricato. (Si è riconosciuto che situandola nel mezzo impedirebbe la vista del giardino). Alcuni architetti le hanno anche costruite nelle ale de' loro edificj. Tuttavolta sarebbe più conveniente che la *scala* fosse all'entrata del vestibolo, e piuttosto a diritta che a sinistra. Così i migliori architetti, sia abitudine o pregiudizio in favore della parte diritta, hanno raccomandato di fare.

Quanto alla dimensione, essa dev'essere relativa a quella del fabbricato ed alla misura de' locali a cui deve condurre. Secondo la proporzione dell'insieme dev'essere regolata anche la estensione della *scala*.

Per estensione s'intende lo spazio che occupa la sua gabbia, la larghezza degli scalini, lo spazio rinchiuso fra il muro rampante. Ma per *estensione* o grandezza, non vuolsi già intendere soltanto la superficie che deve occupare la *scala*. La elevazione o l'altezza fa parte eziandio di ciò che noi qui intendiamo per estensione. Questa elevazione non deve mai essere minore di quella dei due piani. Ma conviene ne' palazzi che le rampe si fermino al primo piano. Al di sopra, e pei piani superiori basterà una *scala* particolare e senza lusso. Allora la *scala* principale o *scalone* diviene suscettibile d'un bello sviluppamento: dal piano terreno si scorgerà meglio il soffitto, e ciò che ne forma la decorazione.

Può dirsi che la diversità di forma delle *scale* è così grande come quella dei fabbricati. Anticamente queste si facevano di preferenza rotonde; in seguito si adottò quasi per tutto la forma quadrangolare. Ora suol darsi ad esse indistintamente forme variate secondo la distribuzione e le suggezioni o del terreno o della pianta generale: però le forme regolari meritano sempre la preferenza. Quando le rampe sono irregolarmente rotonde, la pedata degli scalini è pur essa ineguale, ed è questo un grande difetto. Il passo, essendo naturalmente regolato, esige che gli si presentino spazj egualmente regolati, senza di che la persona che sale o discende è soggetta a fare dei passi falsi.

Quantunque si faccia uso delle *scale* tanto di notte che di giorno, devesi nondimeno aver cura di procurare ad esse la maggior luce naturale che sia possibile. Quando questa si fa venire da una sola parte della gabbia, le rampe opposte sono quasi sempre oscure. E per questo, quando ci troviamo ristretti dallo spazio, conviene illuminare la *scala* mediante

lanterna, particolarmente quando non arriva che al primo piano. S'intende per *lanterna* una vòlta a guisa di cupola.

Quello che in generale possiam dire intorno alla decorazione delle *scale* si è che allorquando ammettono qualche ricchezza, questa dev' essere subordinata alla convenienza del fabbricato e della condizione delle persone che l'occupano. Vuolsi in generale evitare la profusione degli ornati. Per la maggior parte una cupola semplice e graziosa, comodità, eleganza, ecco tutto ciò che devesi ricercare.

Anche ne' più suntuosi palagi deve usarsi una certa riserva di decorazione, particolarmente nell'impiego degli ordini, delle colonne e delle ricchezze ornamentali. Non è troppo conveniente il prodigare i marmi, le pitture e le dorature, come si è qualche volta veduto in certe *scale*. In fatti, che cosa si dovrà poi fare nell'interno e negli appartamenti? Si citano alcuni palazzi in cui non altro si ammira che la magnificenza della *scala*. Simili elogi fanno la critica dell' architettura. Si può certo in questa materia dar luogo ad invenzioni nobili ed ingegnose; ma quivi, come dovunque, il decoratore non deve fare se non quello che comporta la convenienza.

La parte più d' ogni altra essenziale in una *scala* è quella, come si può ben credere, della solidità nella sua costruzione.

La costruzione delle *scale* si fa di marmo, di pietra, di cotto, ed anche di legname.

Quelle delle due ultime specie non si riscontrano che nelle case comuni, e non importano quella spesa, che d' ordinario esige l'arte dell'Architettura.

Quest' arte ha più d'una maniera di costruire le *scale* o ad arco e vòlta rampante o diritta o a giro cavo. I grandi ripiani sono sostenuti da piattebande a taglio dritto e chiavi a testa eguale. Qualunque sia la qualità dei materiali e della costruzione, convien dare ad esse la forma delle volte leggiere, d'un bel garbo e senza garretti. Si avrà cura di praticare per quanto sia possibile dei piedritti sotto l' origine delle rampe, per sostenerne il peso e la spinta, senza però imbarazzare di troppo il pian terreno; e questo fa sì che le volte sostenute in aria sembrino sorrette dal solo arco di rampa.

Devesi per altro andar con riserbo in questo genere di costruzione. Quantunque la teoria rassicuri l' intelligente del pericolo che sembra risultare dall' arditezza di queste volte, l' architetto prudente saprà conservare la verisimiglianza che l' occhio desidera in tutte le produzioni dell'arte del taglio, ma segnatamente nelle *scale*. Gli sforzi dell' ingegno in architettura sono sempre mal collocati, e molto più nelle *scale:* non bisogna che presenti l'idea di un pericolo eventuale. Gli edificj devono essere innalzati per l' uso materiale degli uomini, e non per soddisfare l' amor proprio di quelli che li fabbricano. Quando l'arte si permette qualche difficoltà, essa deve procurar di nasconderla.

Si fa talvolta sostenere le rampe delle *scale* da colonne. In Roma si veggono esempj di questa pratica. Tale si è la *scala* rotonda a dolce pendio, fabbricata dal Bramante nel Vaticano, e la nuova *scala* di marmo che conduce al museo Pio-Clementino.

Poco diremo delle *scale* di legno. La loro costruzione, a non considerare che il lavoro e l' esecuzione della materia, sembra piuttosto appartenere all' arte del falegname, che a quella dell' architetto. Nei grandi palazzi non s' impiega questa materia che nelle *scale secrete*.

Vi ha pure un modo d' associare nella costruzione delle *scale* il legno alla pietra, accoppiando così con ciò all' economia una bellissima apparenza. Il corpo della *scala* essendo di legno, si posa su ciascun gradino di legno delle lastre di pietra che sono modellate nel loro spessore. Si dipinga in colore di pietra tutti i legni dei gradini, dei muri e delle curve rampanti. Dopo che la spirale è stata arricciata in gesso e intonaco si segna dei finti tagli; vi si tracciano scomparti che danno a questa specie di *scale* l' apparenza e la bellezza delle *scale* di pietra. Però si dovrà usare molta riservatezza e precauzione rispetto alle lastre di pietra, che cuoprono i gradini di legno; e che per la poca loro grossezza sono soggette a rompersi.

Paragrafo III.

Scale esterne.

Abbiamo stabilito al § I, rispetto alle *scale* antiche, una distinzione che l' architettura moderna ha maggior diritto di pretendere nelle *scale* interne ed in quelle esterne o praticate dinanzi ad edificj elevati, o per tutt' altro oggetto.

Chiamansi queste *scale a gradinata*. L' arte propriamente detta della costruzione, o la scienza del taglio, entra pochissimo nella esecuzione di questa sorta di *scale*. Per lo più si fanno queste sopra sodi di terreno eminente. Tale è in Roma quella che conduce dalla piazza di Spagna, alla sommità del monte, su cui è situata la chiesa della Trinità, e che ha dato il suo nome alla detta *scala*. Non si crede che vi abbia in questo genere una costruzione più grandiosa, e tale si mostrerebbe ancor più, se l'architetto avesse introdotto nelle linee delle sue masse minori divisioni e maggiore semplicità.

È a credere, che il Campidoglio, situato sopra una eminenza, presentasse un tempo alle diverse parti degli edificj che compongono il suo insieme diverse salite di cui fece parte, se pure non fu la più importante, quella che presentemente si chiama *scala dell'Araceli*. Si crede composta ancora di alcuni gradini antichi di marmo. Non v' è *scala* più semplice di questa, ed il suo grande effetto dipende appunto dalla sua semplicità. Tuttavolta, quando si tratta di una tale elevazione, si devono praticare dei ripiani o ri-

posi di tratto in tratto, che taglino la linea senza rompere l' unità del suo effetto.

Un' opera grandiosa e delle meglio intese in questo genere si è la doppia *scala* dell' aranciera ne' giardini del castello di Versailles. Bellezza d' apparecchio e di costruzione, grandezza e semplicità di piante e di disposizione, vi si trova in somma tutto quanto il bisogno ed il gusto possono desiderare.

Fra le *scale* scoperte o esterne, e le *scale* interne che formarono la divisione delle nozioni comprese in quest'articolo, si potrebbe annoverarvi una classe particolare di *scale* che sembrano partecipare delle due specie. Intendiamo parlare di quelle che danno accesso ai corpi dell' edificio medesimo, quando il suolo di quest' ultimo è più alto di quello della strada. A Parigi il fabbricato detto *le Palais* offre in fondo alla corte un ampio *scalone* esterno e allo scoperto, ed un altro interno e coperto, il quale mediante una serie di gradinate conduce al medesimo punto.

I palazzi di Genova offrono, per la maggior parte, delle *scale* ad un tempo interne ed esterne; e consistono in rampe ornate di colonne e di gallerie, che al di fuori danno una apparenza magnifica e pittoresca ai cortili dei detti palazzi. I marmi, onde sono composti i loro gradini e tutti gli accompagnamenti, accrescono la ricchezza del loro aspetto, e fanno all' occhio l' impressione che risulta dagli effetti del loro insieme.

Paragrafo IV.

Denominazioni diverse date alle scale.

Si danno diverse denominazioni alle *scale* in ragione della loro forma, della loro posizione, della loro destinazione, della loro costruzione ecc. Dicesi pertanto:

Scala a due rampe alternative — (Escalier à deux rampes alternatives) — È quella che è diritta ed il cui riparto posa al fondo. Tali sono le grandi scale del Louvre a Parigi, quella del palazzo Farnese in Roma.

Scala a due rampe paralelle — (Escalier à deux rampes parallèles) — *Scala* che ha file di scalini i quali cominciano da un ripiano comune e mettono ad un ripiano particolare, come sono le *scale* delle Tuilerie.

Scala a due rampe opposte — (Escalier à deux rampes opposées) — *Scala* che si ascende mediante una gradinata sopra un ripiano, donde cominciano due rampe eguali l'una dirimpetto all'altra, le quali, dopo un ripiano quadrato, ritornano e terminano la salita, come quella che si chiama *scala* del Re nel castello di Versailles.

Scala a gradi rampanti — (Escalier à girons rampants) — Se ne veggono molte di questa specie in Roma, tanto al di fuori che nell' interno degli edificj. Tali sono le salite del Campidoglio, e le *scale* del Vaticano. I gradini di queste *scale* possono avere tre pollici di altezza e tre piedi di larghezza. Il loro pendio è più o meno considerevole. La pedata del gradino è coperta di mattoni posti in coltello ed in forma di spica; l' orlo è di pietra. Queste *scale* sono così praticate perchè vi possano salire i cavalli.

Scala a giorno — (Escalier à jour) — Si comprende sotto questa denominazione non solo una *scala* a galleria, che sia coperta da un lato, senza finestra con balaustrata, ma altresì una a chiocciola, i cui gradini sieno attaccati ad un nocciolo massiccio, senz' altra gabbia che un appoggio paralello a una rampa sostenuta da alcune colonne di tratto in tratto, come le *scale* del campanile di Strasburgo, e le due tribune della chiesa di Santo Stefano del monte in Parigi.

Scala a peristilio circolare — (Escalier à péristyle circulaire) — È quella scala la cui rampa è sostenuta da colonne, come se ne veggono in Roma al Vaticano ed al palazzo Barberini, ed al castello di Caprarola.

Scala a peristilio diritto in prospettiva — (Escalier à péristyle droit en perspective) — *Scala* che ha la rampa fra due file di colonne, le quali non sono affatto paralelle. Tale si è lo *scalone* del Vaticano costruito dal Bernini.

Scala a quattro noccioli — (Escalier à quatre noyaux) — *Scala* che lascia un vuoto quadrato o oblungo, vale a dire rettangolo fra le sue rampe, e che posa a terra su quattro noccioli di pietra, o di legno che partono dal fondo, o sospesi.

Scala a chiocciola Saint-Gilles quadrata — (Escalier à vis Saint-Gilles carré) — Quella che trovasi in un gabbia quadrata, come le piccole *scale* del palazzo del Lussemburgo in Parigi.

Scala a chiocciola Saint-Gilles rotonda — (Escalier à vis Saint-Gilles ronde) — *Scala*, i cui gradini posano sopra una volta rampante sul nocciolo; come è la scala del priorato di Saint-Gilles in Linguadoca, che ha dato il suo nome alla forma della scala di cui si tratta.

Scala centrica — (Escalier ceintré) — Quella il cui ramo è formato a semicerchio o semielissi; in guisa che il colletto de' suoi gradini di risvolta sono eguali, purchè non vi sia passo-rotto.

Scala comune — (Escalier commun) — *Scala* che serve a due corpi di fabbricato mediante pianerottoli alternativi quando i piani non sono allo stesso livello, o mediante un pianerottolo di comunicazione quando sono ad un eguale livello.

Scala ad arco di chiostro (a lunetta ed a ripiano) — È una *scala*, i cui ripiani quadrati di riposo sostenuti da volte ad arco di portico racchiudono delle nicchie rampanti, i cui peducci sono sostenuti da archi anch'essi rampanti, che poggiano su varj piloni o noccioli. Questi archi rampanti hanno delle lunette d' intermezzo opposte alle nicchie.

Scala ad arco di chiostro (sospesa ed a ripiano) — *Scala* i cui rami e ripiani quadrati di riposo poggiano in aria sopra una semivolta ad arco di portico, come la *scala* dell' ala (lato del nord) nel castello di Versailles.

Scala a ferro di cavallo — (Escalier en fer à cheval) — Specie di verone la cui pianta è circolare, ed i gradini non sono paralelli. Tali sono le *scale* del castello di Caprarola.

Scala a lumaca — (Escalier en limace) — Quella che trovasi in una gabbia rotonda ed ovale, e la cui rampa senza gradini gira a vite intorno ad un muro circolare forato da arcate rampanti, come sono le *scale* della chiesa di San Pietro in Roma.

Scala principale (o scalone) — (Escalier principal ou grand escalier) — Denominazione che si dà in ogni edificio alla *scala* più ampia; per esempio a quella che in un palazzo mette ai principali appartamenti. Per lo più non sorpassa il primo piano.

Scala rotonda — (Escalier rond) — *Scala* che è a vite o spirale con un nocciolo, i cui gradini in giro diritti o curvi poggiano a un cilindro che sorge dal fondo a terra, e di cui fanno parte.

Scala rotonda sospesa — (Escalier rond suspendu)— *Scala* senza nocciolo, i cui gradini sono aderenti ad una specie di colonna in linea spirale, e che lascia un vuoto nel mezzo.

Scala secreta — (Escalier secret ou derobé) — Quella che serve di disimpegno.

Scala triangolare — (Escalier triangulaire) — Quella la cui gabbia e nocciolo sono formati da due triangoli.

SCALA — (Echelle) — Arnese portatile che serve per salire e discendere.

Le *scale* ordinarie sono composte di due braccia, distanti l'uno dall'altro 15 o 18 pollici, e riuniti da traverse o bastoni spaziati di 10 in 11 pollici a cui si dà il nome di piuoli o piedi.

Chiamasi *scala doppia* quella che si compone di due *scale semplici*, che si sostengono reciprocamente senza aver bisogno di essere appoggiate contro un muro. Perchè le *scale* doppie abbiano una conveniente solidità, bisogna che la loro distanza al basso sia eguale alla metà di quello che è formato dalla loro inclinazione.

Le *scale romane* di cui fanno uso coloro che sono incaricati di addobbare l'interno delle chiese in occasione di qualche solennità, sono composte di varie parti di diversa grandezza, che si immanicano le une a capo delle altre. Un assortimento completo è composto di undici parti, che vanno ciascheduna diminuendo d'un piuolo. Quella al basso, che si chiama *pedone*, ha per l'ordinario 12 piuoli; quella di sopra 11; la terza ne ha 10, la quarta 9, e così successivamente fino a 2, lo che fa in tutto 77 piuoli per un assortimento. La distanza dei piuoli è di un palmo e mezzo, o 12 pollici, 4 linee e mezzo.

Scala di disegno — (Echelle de dessin) — È una linea divisa e suddivisa in parti eguali che serve a misurare ed a giudicare la grandezza degli oggetti rappresentati dai disegni. Le parti della *scala* sono le tese, i piedi, i moduli ecc.

Scala geometrica — (Echelle géometrique) — Quella che è formata da parecchie linee paralelle, rappresentanti delle parti la cui suddivisione è indicata da linee oblique.

In prospettiva distinguonsi le *scale di fronte* che sono divise in parti eguali per la misura degli oggetti paralelli al piano del quadro, e le *scale sfuggenti* divise in parti ineguali che diminuiscono dalla linea *di terra* sino al punto di veduta.

Scala santa — (Echelle sainte) — Chiamasi così in Roma, vicino alla chiesa di san Giovanni in Laterano, un portico il quale presenta cinque arcate di fronte con tre branche di scala. Quella di mezzo dicesi fatta con alcuni gradini della casa di Caifa, trasportati da Gerusalemme a Roma, e sui quali passò Gesù Cristo quando fu mandato da Caifa a Pilato. Questi gradini, in numero di 28, sono coperti da altri fatti di marmo, per meglio conservarli. La *scala santa*, che si fa in ginocchio, è un oggetto anche a'dì nostri di devozione e di pellegrinaggio in Roma.

* SCALINATA — Ordine di scalini, posto davanti ad un tempio o ad altro edifizio, detto anche *scalèa*. — BOSS.

SCALINO, SCAGLIONE — (Marche) — Grado di scala; ed è quella parte sulla quale si poggia il piede salendo o discendendo. Lo *scalino* si compone di due parti, la superficie orizzontale detta *pedata*, e la superficie perpendicolare, ossia altezza.

SCALZARE — (Dechausser) — Scavare sotto le fondamenta di un muro o di un edificio qualunque, o per farlo cadere, o per farvi qualche sostruzione.

SCALZATO — (Dechaussé) — Dicesi di muro, a cui sia tolto per di sotto l'appoggio o la materia che attorno lo rincalzava.

* SCAMILLI — Nome che si trova in Vitruvio, e che non è stato mai ben inteso o interpretato. Piccioli gradi li credette il *Filandro*, ma non potè spiegare come potessero servire di giunta o addizione in mezzo agli stilobati. Il *Turnebo* li credette piccoli scanni, detti per diminutivo del latino *scamnum;* il *Barbaro* lesse perfino *camilli* in vece di *scamilli*. Uno scrittore moderno ha preteso di darne la vera spiegazione; ma non ha punto dichiarata la materia, che è tuttora argomento di quistione. — BOSS.

SCAMOZZI (Vincenzo) nato nel 1552, morto nel 1616. Dalle notizie lasciateci dal Temanza intorno a questo famoso architetto, pare che egli abbia avuto per primo maestro Domenico Scamozzi suo padre, conosciuto in Vicenza sua patria come buon costruttore, ed anche come abile ingegnere nel levare le piante delle città e de'terreni, il quale si era acquistato con queste diverse occupazioni una comoda esistenza per ben educare la sua famiglia. Ciò basta per mostrarci come Vincenzo Scamozzi trovossi naturalmente portato a studiare l'architettura.

Ma la data della sua nascita ed il paese in cui venne alla luce ci mostrano altresì com'egli dovesse divenire uno de'più grandi architetti del suo tempo. L'architettura era in fatti a que'giorni singolarmente in onore nella sua patria. Era l'epoca in cui un impulso generale

portava tutti i ricchi, tutti i personaggi, tutti gli uomini costituiti in dignità a distinguersi con abitazioni che testimoniassero dopo la loro morte del gusto e dell'amore che avevano professato per le belle arti. Lo Stato di Venezia era divenuto allora il capoluogo dell'architettura civile. San Micheli, Sansovino, Palladio, vi avevano trasportata, per così dire, la scuola di quest'arte. E fu quivi che si formò *Vincenzo Scamozzi.*

Alcuni progetti, frutto de' suoi primi anni, avevano già annunciato un continuatore del gusto di quei grandi maestri, ed un soggetto che prometteva ad essi un degno successore. All' età di diciassette anni egli aveva fatto, pei conti Alessandro e Camillo Godi, il progetto di un palazzo di sua invenzione, che non fu eseguito, quantunque meritasse di esserlo. Vi si ebbe a notare soprattutto la intelligenza colla quale egli aveva saputo far sortire da un terreno molto irregolare una pianta di cui tutte le parti trovavansi come raddrizzate e condotte a una perfetta regolarità. *Scamozzi* ci ha trasmesso nella sua *Idea dell'architettura* (*parte. I. lib. III. cap. XVI.*) la pianta e l'alzato d'un grandioso casino di campagna, che fabbricò a *Villa Verla* pel conte Leonardo Verlato, e ci fa sapere che fu questa una delle opere della sua prima giovinezza (*secondo i nostri giovanili disegni*). Esso è un bellissimo corpo di fabbricato, il cui piano principale trovasi elevato sopra un altissimo basamento rustico. Otto colonne joniche vi formano una specie d'avancorpo poco sporgente, e dalla parte del cortile lo stesso ordine si trova ripetuto in una loggia il cui sporto comprende le *scale.* Simmetria nella pianta, eleganza nell' alzato, tutto annunzia il bello stile della scuola veneziana.

Ma il giovane *Scamozzi* comprese ben presto che si poteva da questa scuola ricevere altre lezioni; vogliamo dire quelle pratiche lezioni senza le quali l'architetto, semplice teorico, corre pericolo o di fare dei progetti ineseguibili, o d'essere obbligato a far eseguire le sue idee da coloro che, non avendole concepite, non potrebbero nemmeno afferrarne lo spirito. Per questo motivo egli si restituì a Venezia, ove erasi incominciata la costruzione di molti monumenti dai primi maestri di quei tempi. Egli stesso, come racconta, cercò d'apprendere sul cantiere i processi che mettevano in pratica. Nè può negarsi ch'egli non abbia molto imparato dalle opere dal Palladio, e che il gusto, lo stile e la scienza di questo grand'uomo non abbiano esercitato su di lui un' influenza molto attiva. Una prova di questa obbligazione, quantunque siasi studiato di occultarla, l' abbiamo ne'suoi proprj lavori, ne'quali si deve sapersi grado d'aver seguito le tracce de'suoi illustri predecessori.

In qualunque arte v' ha un'epoca in cui, essendo il genio pervenuto ad una certa altezza, rimane impedito a coloro che sopravvengono di andare più oltre. È questo il momento in cui l'orgoglio dello spirito si rivolta in più maniere. Gli uni si persuadono, col fare delle innovazioni, d' innalzarsi al di sopra de' loro maggiori, ed ecco il principio abituale del cattivo gusto e della bizzarria; altri, pervenuti senza sforzo, mercè di quelli fatti dai loro predecessori, ad un' altezza di cui hanno trovate tutte le vie battute ed appianate, si appropriano il merito di un talento di cui essi devono una gran parte alle opere eseguite prima di loro: l'amor proprio consiglia ad essi di far mostra di non apprezzare quello che è stato fatto; e, restando in tutto imitatori, hanno la smania di voler essere tenuti originali, a fine di non avere obbligazione con alcuno.

Quest' ultimo sentimento regnava appunto nello *Scamozzi*, come rileviamo dalla storia, la quale ci fa sapere che, studiando il genio del Palladio nelle sue opere, egli aveva cercato di non avere alcun rapporto con lui, nè cogli altri valenti maestri di quel tempo, per timore di non dare indizio d' aver egli imparato qualche cosa da loro. Lo stesso sentimento domina anche ne' suoi scritti sull' architettura, in cui egli si mostra in generale poco favorevole al Palladio, e inclinato anzi a disprezzare la sua maniera. Qualunque sia stato il motivo di questo modo di agire e di pensare, non dovendo noi considerarlo che come artista e trattare delle opere sue, diremo che quando un principio di emulazione spinto troppo innanzi avesse accecato lo *Scamozzi* nelle sue opinioni, le sue opere hanno felicemente contraddetto a' suoi sentimenti ed a'suoi discorsi, e che nessun architetto meglio di lui ha dimostrato come si possa camminare sulle traccie de' più valenti maestri senza esserne copisti; perocchè niuno più dello *Scamozzi* si è avvicinato al Palladio.

Non andò guari ch' egli si acquistò una distinta riputazione per alcuni lavori, i quali lo fecero conoscere per uomo ingegnoso e per artista intelligente. La chiesa del Salvatore in Venezia era in procinto di essere terminata da Tullio Lombardo, quando si riconobbe ch'essa mancava di una luce sufficiente. Chiamato lo *Scamozzi* a rimediare a questo difetto, vi riuscì felicemente senza toglier nulla alla maestosa semplicità dell' interno. Egli si contentò di aprire in alto, sormontandole con una lanterna, le tre cupole della chiesa, ed il vaso acquistò per mezzo di tali aperture quella luce di cui difettava.

A questi primi lavori aggiunse lo studio di parecchie discipline che lo dovevano iniziare alle scienze dell'architettura e dell'antichità: si diede alla interpretazione di Vitruvio, alla lettura de' migliori autori, a quella della storia greca e romana, alla pratica della prospettiva; di maniera che all'età, in cui gli altri sono ancora discepoli, egli avrebbe potuto insegnare qualche cosa di più dell'arte cui si era dedicato. Il palazzo del conte Francesco Trissino che si andava a que' tempi fabbricando secondo il suo disegno in Vicenza, nel tempo ch' egli era in Roma, diede a divedere che l'ingegno di questo artista non avea per così dire più nulla da apprendere.

Ma lo *Scamozzi* ne sapeva abbastanza per essere persuaso che molto ancora gli rimaneva da apprendere. Gli restava in fatti, per un uomo che ambiva di essere originale, di terminare la sua educazione, non più sulle opere de' maestri dell' epoca sua, ma su i grandi modelli dell' antichità che avevano formato i suoi maestri, e che sono divenuti per l' architettura quello che la natura è rispetto alle altre arti, l'esemplare più perfetto delle regole del bello e del vero. Egli andò a Roma, e ivi misurò tutti gli avanzi dei monumenti antichi, levò la pianta generale delle terme di Diocleziano e del Colosseo, di cui fece in disegno l' intera restaurazione, e di molte altre ruine. Passò sei mesi a Napoli, e in que'contorni, dedicandosi ad eguali ricerche. Egli stesso racconta che nei due anni che vi spese approfittò più di quello che non avea fatto ne' dieci anni de' primi suoi studj.

Ritornò nel 1580 a Vicenza, sua terra natale, ma Vicenza non gli presentava quella prospettiva di grandi lavori a cui sentivasi chiamato da' suoi studj e dalle cognizioni di cui avea fatto dovizioso tesoro. La ricca e possente Venezia era il solo teatro a que'giorni conveniente al suo ingegno. Il Palladio era morto da poco; eravi un' immensa eredità da raccogliere. Un' opera importante si presentò ben presto a porre in luce e a far conoscere l' artista cui venne affidata. Trattavasi di erigere al doge Nicolò del Ponte un magnifico mausoleo nella chiesa della Carità, dirimpetto ai mausolei dei dogi Barbarighi. Lo *Scamozzi* ne ebbe l' incarico. È dir molto che l' architettura fosse chiamata a farne la parte principale. Esso consiste in un ordine di quattro colonne composite, che sorgono sopra un bel basamento. Il mezzo è un' arcata, sulla quale veggonsi un' urna di foggia antica, ed il busto del doge: i due intercolonnj laterali sono occupati da nicchie con statue. Un attico ornato di figure, e della migliore scultura, corona questa mole, di pietra d'Istria, la quale fu in ogni tempo tenuta per una delle più belle composizioni di questo genere.

Lo *Scamozzi* dovette alla fama che si acquistò con quest' opera la preferenza ottenuta su due mediocrissimi artisti, per costruire il museo delle statue antiche che serve di antisala alla biblioteca di San Marco; e nel tempo stesso il vasto edificio delle *Procurative nuove*, destinato a terminare la seconda ala della gran piazza che prospetta la basilica. Questi due monumenti non furono condotti a termine che dopo un periodo di varj anni, e noi avremo occasione di ritornare sul secondo di essi. Alcuni incidenti vennero ad attraversare i suoi lavori.

Dopo la morte di Gregorio XIII essendo stato promosso alla sede pontificia Sisto V, la repubblica inviò, per felicitare il nuovo papa, quattro personaggi, e questi desiderarono di condurre con loro lo *Scamozzi*. Per lui fu una grande fortuna di poter ritornare a Roma, e di verificarvi alcune cose intorno ai primitivi suoi studj. Sisto V si occupava della scelta de' mezzi proprj a riporre il grande obelisco che adorna presentemente la piazza di San Pietro. *Scamozzi* prese parte in tale impresa da uomo pratico per ben giudicare del progetto del Fontana, e finita l' operazione se ne ritornò cogli ambasciatori a Venezia.

Il Palladio avea cessato di vivere prima di avere condotto a termine, nell' interno del suo teatro olimpico di Vicenza, quella parte detta la *scena*, e non ne avea lasciato alcun disegno. Silla, di lui figlio, chiamato a continuare le imprese del padre, non avea quelle cognizioni che esigeva la natura dell'opera. Si posero gli occhi sullo *Scamozzi*, e le feste che si diedero in occasione del passaggio dell' imperatrice Maria d'Austria furono per lui una occasione favorevole per condurre a termine l' opera del Palladio: lo che fece con ottimo successo, avendo studiato negli avanzi dell' antichità la disposizione della *scena* secondo gli usi del teatro antico.

Una grandiosa costruzione era a que'tempi in progetto a Venezia, ed occupava tutte le menti: trattavasi di surrogare un ponte di pietra ad uno di legno che univa le due parti della città, che divide il canal grande. I più abili architetti avevano da lungo tempo esercitato il loro ingegno intorno al progetto di un'opera che fosse d' utilità pubblica e nel tempo stesso di ornamento alla città che ne sosteneva le spese. Ma le circostanze politiche avevano esausti i mezzi della repubblica, e la costruzione del Ponte di Rialto era stata protratta a tempi più tranquilli. Lo *Scamozzi* fu invitato a presentare le sue idee. Egli fece due disegni, l' uno d' un' arcata sola, l'altro di tre. Sembra che le viste economiche dessero la preferenza al progetto di *Antonio del Ponte*. Checchenesia, lo *Scamozzi* nel suo *Trattato d' architettura*, ed anche altrove, reclamò l' onore di aver dato il progetto del ponte attuale. Varie autorità, allegate dal Temanza, distruggono questa pretesa.

Scamozzi provò un dispiacere maggiore nell' impresa del monastero e della chiesa di *Santa Maria della Celestia*, che l' esplosione e l' incendio dell' arsenale nel 1569 avevano costretto di rifabbricare. Un bellissimo progetto era stato adottato da quelle religiose. Lo *Scamozzi* si era proposto di imitare il Panteon di Roma. Non sappiamo dire quali difficoltà od intrighi ne abbiano interrotta l'esecuzione. L'edificio era arrivato al cornicione del second' ordine: fu interrotto, e dopo parecchi anni di contrasti e di contraddizioni venne distrutto.

Più felice fu il nostro architetto presso Vespasiano Gonzaga, duca di Sabbionetta, che gli fece costruire un teatro a somiglianza di quello di Vicenza, vale a dire secondo il sistema de' teatri antichi. E quivi si mostrò in fatti degno successore del Palladio. Ma l'opera sua non ebbe il vantaggio di essere conservata, e non se ne ha idea che pei disegni da lui lasciati.

Il senatore Pietro Duodo personaggio non meno rispettabile pe' suoi segnalati servigi, che distinto per le sue cognizioni e pel suo gusto, aveva un'amicizia particolare per lo *Scamozzi*. Inviato in Polonia

ad oggetto di presentare al nuovo re Sigismondo gli omaggi della repubblica, egli invitò il nostro architetto ad accompagnarlo in questo viaggio. Era questa un'occasione favorevole per lui di estendere le sue idee, di accrescere le cognizioni di cui aveva bisogno per la grande opera nella quale si era proposto di fare una specie di trattato generale, e nel tempo stesso di storia completa dell'architettura e de' monumenti di tutti i paesi. *Scamozzi* accettò con trasporto la proposizione di questo viaggio, durante il quale visitò molte città principali dell'Alemagna.

Di ritorno a Venezia, architettò pel suo illustre protettore un palazzo vicino a *Santa Maria Giubanica*, in cui egli provò che si può esprimere nello stile più semplice il carattere di maestà e di grandezza che conviene all'abitazione di un grande. In esso fece mostra di quel talento che aveva distinto i suoi primi saggi, traendo da un sito ingrato un felice partito, e facendo apparire in uno spazio ristretto una mole grandiosa. Non sappiamo il motivo per cui non abbia eseguito sul canal grande il progetto di un palazzo pel cardinale Federico Cornaro. Questo palazzo doveva fare riscontro a quello dello stesso nome, che il Sansovino aveva edificato per la medesima famiglia. Il disegno ch' egli ci ha conservato nel suo *Trattato d'architettura*, parte I, p. 245, accresce il dispiacere degli amatori della bella architettura. Ma è destino di quest'arte che le più grandi imprese incontrino le maggiori contraddizioni. Troppo avventurati sono quegli ingegni che hanno la sorte di potersi produrre in monumenti degni di loro, vale a dire la cui grandezza ed importanza promettano una lunga durata alle loro opere e alla loro rinomanza.

Scamozzi ebbe questa fortuna; perocchè mentre stava costruendo in terra ferma delle vaghe abitazioni, vicino a Castel Franco, pei fratelli Giovanni e Giorgio Cornaro, a Loregia per Girolamo Contarini, Venezia lo richiamò per terminare le sale del Museo e Procurative nuove della piazza di San Marco.

Nella prima di queste opere diede prova di una rara intelligenza, avendo da lottare contro le irregolarità prodotte dalle antecedenti disposizioni, che avevano fatto trascurare di stabilire fra le aperture di questo locale una corrispondenza simmetrica. Nondimeno egli giunse a farvi regnare con molto accordo un ordine a pilastri corintj, e l'ineguaglianza di spazio, in certe parti, è nascosta con molta destrezza, che per avvedersene fa d'uopo di molta attenzione, della quale non è capace la comune degli osservatori. Quanto alla disposizione interna del locale, nel suo rapporto cogli oggetti di scultura ch'egli doveva mettere in evidenza, bisogna convenire ch' egli era difficile l'immaginarne uno che fosse meglio appropriato al suo oggetto. Lo spazio diviso in tre corritoi da massicci la cui altezza corrisponde a quella del basamento dell'ordine, ha dato luogo a moltiplicare gli oggetti d'arte e ad esporli comodamente alla vista degli amatori.

Sino dall' anno 1582 *Scamozzi* era stato scelto per la continuazione delle opere cominciate dal Sansovino sulla piazza che guarda il Palazzo Ducale. Bentosto egli abbracciò un piano molto più vasto. Dalla piazza di San Marco non era in quel tempo costruito che uno dei grandi lati attuali, quello cioè delle *Procurative vecchie* innalzato già da qualche tempo dall' architetto *Buono*: perocchè avvenne di questa bella piazza quello che è solito avvenire a quasi tutte le grandi intraprese di architettura, che di rado sono esse il risultato di un progetto concepito tutto in una volta e da uno solo. *Scamozzi* propose un nuovo progetto che abbracciava tutta la piazza di San Marco, collegato col fabbricato della Biblioteca, sulla piazza del palazzo, e colla chiesa di San Geminiano, e messo in accordo colla facciata di San Marco. Egli fece un modello in legno di tutti questi corpi di fabbricati, ed ebbe il vantaggio di farli approvare dal Doge Grimani e dai Procuratori. Allora si vide sorgere il grandioso edificio delle *Procurative nuove* in faccia e di riscontro a quello di cui si è fatto parola.

Accadde però, in questa occasione, quello che sopravviene alle imprese concepite ed eseguite in tempi e da artisti diversi. La regolarità e la simmetria della piazza di San Marco avrebbono richiesto che l'ala del fabbricato destinato ad esser posto in prospetto di quella che già esisteva, fosse ad essa affatto consimile. Non di meno il Sansovino, nell' architettura della Biblioteca sulla piazza del palazzo, aveva adottato un alzato di un ordine diverso da quello delle *Procurative vecchie*. Coll'idea di ridurre a compimento secondo lo stesso gusto la piazza di San Marco, si era contentato di concordare coll'edificio di Buono e di Lombardi, solamente nell'altezza. Invece di tre piani non ne faceva che due, e nell'altezza del coronamento del secondo ordine egli s'avvisava di riguadagnare la dimensione necessaria alla simmetria dell'insieme.

Morto Sansovino, *Scamozzi* non tenne alcun conto delle intenzioni del suo predecessore. Egli pretese che due piani non basterebbero al bisogno di fare in questo fabbricato nuove abitazioni pei procuratori che vi dovevano essere alloggiati, e prese il partito d'innalzare un terzo ordine. E di ciò si è fatto un gran carico allo *Scamozzi*. È verissimo che questa grand'ala, che è l'ala sinistra della piazza di San Marco, non ha altro rapporto con quella che le fa prospetto se non che i portici aperti del pianterreno, e di avere come quella tre piani. Ma essa ne differisce per una maggiore elevazione e pel genere della sua disposizione. Ha inoltre l'inconveniente di essere più alta del corpo del fabbricato che le fa seguito sulla piazza del Palazzo, e di quello in cui si trova San Geminiano. Che cosa pertanto risulta da questo? Che lo *Scamozzi* dovette fare quello che aveva già fatto il Sansovino, vale a dire delle innovazioni.

Del resto a noi pare che la piazza di San Marco sarebbe molto più bella se fosse stata interamente

costrutta secondo il progetto dello *Scamozzi*. Ora considerando in sè stesso e da solo il vasto edificio delle *Procurative nuove*, dobbiam confessare che è uno de' più grandiosi e più bei monumenti che vanti l'architettura civile. *Scamozzi* vi ha impiegato i tre ordini architettonici nelle migliori proporzioni, e con grande regolarità, giustezza, gusto e ricchezza che possano comportare la loro disposizione adattata a piedritti ad arcate ed alle aperture delle finestre.

La prima fila di portici formante pianterreno è ornata di colonne d'ordine dorico. Gli archivolti hanno figure scolpite: la chiave di ciascun' arcata è un mascarone a rilievo. Il fregio ha le metope piene di simboli variati. Al di sopra della cornice sorge uno stilobato tagliato dai balconi a balaustri a doppio gonfiamento della finestra del piano di mezzo, le quali consistono anch'esse in arcate, ma di minor apertura di quelle a basso. L'ordine di questo piano è jonico, e presenta una progressione sensibile di ricchezza e di eleganza. Indipendentemente dall'ordine jonico addossato ai piedritti delle arcate con archivolti ricchi di figure scolpite a basso rilievo, alcune colonne dell'ordine medesimo ma più piccole, sostengono l'imposta delle arcate. Il fregio del grand'ordine è ornato d'un cartoccio continuato. Il terzo piano si compone d'un ordine corintio che adorna le spalle delle finestre, le quali sono sormontate da frontoni alternativamente angolari e circolari, e accompagnate da colonnette egualmente corintie: il grand'ordine sostiene il ricco cornicione che regna per tutta l'estensione di questa mole.

Il terzo piano, di cui abbiamo dato in compendio la descrizione, è quello di cui si fa, come abbiamo detto, un rimprovero allo *Scamozzi*, avendo con ciò introdotta una irregolarità di misura in altezza con quella del corpo del fabbricato che gli è opposto nella piazza di San Marco. Con tutto ciò non v'ha alcun critico il quale non convenga che questo piano è il più bello di tutti, e possiamo anche dirlo in oggi il più ricco, il più nobile, il meglio ordinato che si possa citare in qualsiasi altro edificio. Si è già veduto che la piazza di San Marco, risultamento di lavori e di artisti diversi, non fu mai progettata in un insieme uniforme. La irregolarità sola della sua pianta, di cui neppure una linea si corrisponde mostra che non conviene giudicare di questo insieme come di un concetto di cui l'unità doveva essere il primo dovere. Chi sa pure che non fosse intenzione dello *Scamozzi*, e di quelli che approvarono il suo progetto, di surrogare all'architettura delle *Procurative vecchie* quella delle *nuove?* Checchenesia limitandoci alla critica parziale dell'opera dello *Scamozzi*, possiamo affermare che ha innalzato in quel luogo uno de' più perfetti modelli d'architettura, che non esisteva prima e che non è stato prodotto di poi nessun corpo di edificio più compiuto nelle sue distribuzioni, più classico ne' suoi dettagli, più ben terminato in tutte le sue parti, più semplice e più variato ad un tempo; ed aggiungasi anche uno de' più estesi che si conosca. A pochi architetti è stato concesso di costruire un palazzo a tre ordini l'uno sull'altro, ed il cui prospetto compongasi di trentanove arcate o trentanove aperture di facciata sopra una lunghezza di 400 piedi. Quanto sarebbe mai stato desiderabile che meno distrutto dalle moltiplici cure, dai lavori che lo costringevano ad essere, per così dire, in più luoghi ad un tempo, avesse potuto seguire egli stesso e sino al termine questa grandiosa intrapresa! Gl'intelligenti riconoscono le parti la cui esecuzione fu personalmente da lui diretta, le quali sono le tredici prime arcate, da cui si crede tuttora che convenga levare le tre che formano il cominciamento della Biblioteca, e che vengono attribuite al Sansovino. È noto che in seguito l'edificio fu diretto da costruttori mercenarj, anzichè artisti, quali erano Francesco Bernardino, Marco della Carità, e Baldassare Longhena. Quindi un occhio attento rileva, seguendo questa continuità di arcate, delle variazioni sensibili di gusto ne' dettagli, ed in fine una progressiva negligenza che annunzia una decadenza sopravvenuta nella maniera di eseguire gli ornati e di trattare i profili, benchè siansi fedelmente seguite le proporzioni e l'euritmia del disegno generale. Queste osservazioni critiche, come ben vedesi, riguardano circostanze indipendenti dall'autore del monumento e non potrebbero alterare nè diminuire l'onore che gli è dovuto.

Dopo un' opera si grandiosa, la quale senza contraddizione può dirsi il capo lavoro dello *Scamozzi*, pare inutile, almeno per la sua gloria, l'enumerare i moltissimi edificj da lui architettati sul Vicentino, sulla Brenta ed in Venezia. Si può vedere, se non disegni compiuti, almeno schizzi della maggior parte di tali costruzioni, come i palazzi Ferretti, Priuli e Godi, nella sua opera sull'architettura. Sono essi piante regolarissime, begli alzati, edificj eleganti e variati in cui egli si è mostrato degno successore del Palladio, ma senza che possa dirsi ch'egli abbia eguagliato questo grande maestro nella purezza del gusto, nella invenzione delle piante, e nella fecondità delle idee ingegnose appropriate a ciascuna impresa.

Scamozzi d'altronde nutriva più d'un' ambizione, e accadde a molti de' suoi progetti d'essere privati nella loro esecuzione della sorveglianza dell'autore. Avido di gloria ed infaticabile, avrebbe amato meglio di soggiacere sotto il peso delle commissioni che riceveva da tutte le parti, di quello che rifiutarne una sola. A tante cure ed occupazioni aggiungevasi il desiderio di pubblicare la sua grand'opera dell'*architettura universale*. Era dessa, o doveva essere una specie di enciclopedia dell'arte, in cui sarebbonsi trovate riunite ai precetti ed alle regole gli esempj di tutti i monumenti più ragguardevoli che l'Europa vantava a que' tempi. Una somigliante impresa sarebbe difficile anche a' dì nostri, in cui i

rapporti e le comunicazioni fra i diversi stati sono divenuti più numerosi, ed i mezzi di moltiplicare i disegni più facili. Lo *Scamozzi* non poteva dunque realizzare il suo progetto se non visitando in persona i paesi di cui voleva far conoscere le fabbriche più cospicue.

Con questa vista egli coltivava caldamente l'amicizia de' principali senatori di Venezia che il governo eleggeva per ambasciatori da inviarsi alle diverse potenze. Per mezzo di queste relazioni egli potè più d'una volta, senza sue spese, fare lunghi viaggi che avrebbero ecceduto i di lui mezzi. Varj ambasciatori si piacquero di averlo per compagno di viaggio, e procurargli così, in ogni paese, una specie di appoggio e di patrocinio utile alle ricerche di cui aveva bisogno. Egli fece quattro volte il viaggio di Roma, due quello di Napoli; visitò due volte la Germania, ne ritornò la terza volta per la Lorena, veduta la capitale della Francia, e ritornò a Venezia, tenendo minutamente, giorno per giorno, un registro di tutto quanto vedeva. Questo giornale non consisteva soltanto in descrizioni; esso racchiudeva i disegni a penna di tutto quello che doveva entrare nel progetto della sua vasta collezione, nulla obbliando di ciò che ha rapporto colla diversità de' materiali, de' processi e dei modi di edificare.

I suoi viaggi contribuirono inoltre a divulgare vieppiù la fama del suo ingegno fuori della patria. Da ogni parte gli venivano chiesti dei progetti e dei modelli di palazzi. Egli stesso ce ne ha lasciati dei disegni ne' suoi trattati d'architettura. Sembra però che non fosse sempre ligio alla pianta che presentava a' suoi committenti; e ne abbiamo una prova nel palazzo di Roberto Strozzi a Firenze, in cui si permise dei cambiamenti, i quali non poco ne alterarono la sua composizione. Si dovrebbe ritrovare a Genova, ma non vi si riconosce più il bel modello del palazzo Ravaschieri, di cui spedì da Venezia tutti i disegni; e che sarebbe stato una delle sue più belle opere, a giudicarne dagli sbozzi che ce ne ha conservato. Racconta egli stesso che ebbe molto a lagnarsi della maniera con cui vennero ricompensate le cure ch'egli si era preso.

Più fortunato a Bergamo, egli riuscì, durante il tempo che vi fece soggiorno, a far innalzare d'ordine del podestà Giulio Contarini, uno de' più magnifici palazzi ch'egli abbia architettato, ed è quello che serve di residenza al governo di quella città. Esso ha 165 piedi sopra 111; si compone nella sua facciata d'un ordine dorico a pianterreno, sormontato da uno jonico, ed il tutto termina con un attico. Il cavaliere Gino, uno de' principali e più ricchi personaggi di Bergamo, profittò del soggiorno dello *Scamozzi* in quella città per avere da lui il progetto d'un palazzo che doveva occupare una bellissima posizione. L'edificio, secondo il disegno trasmessoci dal suo autore, ha 188 piedi di facciata sopra 93 di lato. La pianta è concepita in grande e con tutta quella regolarità che il sito permette. La facciata ha 16 finestre. L'alzato consiste in un basamento a bugnato che comprende il piano terreno e un piccolo *mezzanino*. Il piano principale è ornato di pilastri jonici; e al disopra della trabeazione trovasi inoltre un piccolo piano pei servigi. Due grandi porte ad arcate, fiancheggiate da colonne doriche, danno ingresso al palazzo. Lo *Scamozzi* riferisce che, non ostante il desiderio che aveva quel signore di veder innalzato questo palazzo, per la costruzione del quale aveva già preparato il terreno ed ammassato i materiali, egli non avea messo ancora mano all'opera.

A Bergamo pure ebbe occasione di mostrare quanto il suo ingegno avrebbe potuto fare in un'impresa più importante, quale si era la ricostruzione della cattedrale; opera antichissima di Antonio Filarese, a cui il Vasari, nella vita di quest'architetto, ha trovato innumerevoli difetti, e ch'era ben lontano dal soddisfare al religioso desiderio della città. Palladio ne aveva presentato un progetto. *Scamozzi* fu invitato a farne un nuovo: nè l'uno nè l'altro fu mandato ad esecuzione. L'onore dell'impresa doveva appartenere al Cavaliere Fontana.

Ma l'erezione di un tempio molto più considerevole era serbato al suo genio. Nell'ultimo viaggio ch'egli aveva fatto in Alemagna coll'ambasciatore di Venezia, egli aveva avuto il vantaggio d'essere conosciuto dall'arcivescovo di Salisburgo, la cui intenzione era, sedate che fossero le turbolenze in quel paese, di ricostruirne la cattedrale. Si risovvenne dello *Scamozzi*, e lo invitò a recarsi presso di lui per formare il piano e determinare l'idea del monumento progettato. *Scamozzi* accettò l'invito, prese la via di Trento, ed eccolo di nuovo a Salisburgo, ove l'arcivescovo gli fece le più onorevoli accoglienze. Dopo d'avere fissato il luogo, ricevute tutte le istruzioni necessarie, ed indicato il pensiero generale di questo grandioso edificio, ritornò a Venezia, ove passò tre anni a maturarne il progetto, a combinarne tutti i dettagli, ed a fissarne l'insieme in un modello definitivo. Temanza, che ne possedeva la pianta, gli spaccati, le elevazioni, è prodigo di encomj a quest'ultimo concetto, che fu mandato ad esecuzione, e ricevette l'ultimo suo compimento dopo la morte dello *Scamozzi*. Se l'autore non ebbe la fortuna di dirigerlo egli stesso, se in alcuni punti si variò dalle sue intenzioni, testimonj contemporanei assicurano che quanto all'insieme, se ne rispettò fedelmente lo spirito ed i dati generali.

Temanza riferisce che questo tempio, avendo in lunghezza 400 piedi veneziani e 290 di larghezza nella sua crociera, forma colla pianta una croce latina che termina nel coro e nelle due braccia della croce con una parte circolare. Una gran cupola riunisce le quattro navate, ed una seconda cupola sorge nel fondo al di sopra dell'altare. Sette porte danno ingresso al tempio: tre sono praticate sotto l'*atrium*, le altre

quattro lo sono cogli angoli delle braccia della croce. L'interno è a tre navi. Quella di mezzo ha 57 piedi di larghezza; la sua lunghezza, sino al centro dell'apside del fondo, è di 313 piedi. L'altezza, sino alla sommità della vòlta, è di 96 piedi. Pare che *Scamozzi* avesse la intenzione di rendere questa chiesa un tutto più regolare e più compito che non è quella di San Pietro in Roma. Ciò che il Temanza non teme di affermare si è che in essa si trova un insieme più corretto, una maggiore unità aggiunta a maggior varietà nella composizione, un perfetto accordo di tutte le parti, ove la maestà non toglie nulla alla semplicità. Secondo questo critico giudizioso, quest'opera è la più eccellente ch'egli abbia veduto fra tutte quelle dello *Scamozzi*, e basterebbe da sola per collocarlo tra i primi architetti.

Quello che può avere pregiudicato alla gloria dello *Scamozzi* si fu un'ambizione troppo ardente ed un'attività smisurata, che lo indussero ad intraprender troppo, a caricarsi di molti e diversi lavori e su varj punti, a brigare ogni sorta d'impieghi ed a voler percorrere, ne' diversi dominj dell'arte sua, tutte le vie della rinomanza. Nessun architetto condusse una vita cotanto agitata. Quando si riflette a tutte le opere che gli furono offerte, o ch'egli intraprese senza terminarle, è forza persuadersi ch'egli avrebbe conseguito maggior onore, se si fosse limitato a quelle che poteva egli stesso condurre a termine, o dirigere personalmente; giacchè molto importa alla perfezione degli edificj che sieno eseguiti da quegli stessi che li hanno ideati.

Non contento di riunire ai lavori pratici dell'architettura gli studj teorici che devono perfezionare l'ingegno dell'artista, desiderò di brillare in quella parte scientifica che abbraccia le ricerche storiche de' tempi antichi e moderni, che esige la cognizione delle lingue, la critica de' monumenti, e grandi confronti fra le opere di tutti i popoli. Abbiamo veduto che giovine ancora egli avea concepito il piano di un'opera grandiosa, che, per corrispondere al titolo che le diede, ed all'idea che questo titolo racchiude, sarebbe occorsa nientemeno che la vita di un uomo, e mezzi ben superiori a quelli, che le gite ch'egli fece in diversi paesi, e lo stato delle nazioni che visitò, poterono somministrargli.

La sua *Idea dell'architettura universale* lo tenne occupato in tutto il tempo della vita. Egli aveva formato da prima il piano dividendolo in dodici libri, che poi restrinse a dieci. Dobbiamo anche aggiugnere che allorquando egli annunciò dieci libri nel frontispizio premesso all'opera pubblicata nell'anno 1625, ciascuna delle due divisioni principali non ne conteneva che tre. Credesi ch'egli avesse effettivamente composto i quattro altri; ma è verisimile che, da una parte, il desiderio di migliorarli, e dall'altra, l'impazienza di pubblicarli, lo inducessero a dare in luce quest'opera così mutilata, che la morte poi non gli permise di condurre a termine.

Se *Scamozzi*, come vi ha fondamento di crederlo per la importanza che metteva in quest'opera, fondò sulla esecuzione di essa uno de' primi titoli alla celebrità, è avvenuto a lui, come a molti altri, d'essere accecato dalla vanità sulla natura del suo merito. La posterità non ha certo ratificata in tutto l'opinione che si era fatta del successo di un'impresa che era molto superiore alle sue forze. È difficilissimo il sostenere la lettura di quest'opera, mescolanza indigesta d'una quantità di nozioni, di fatti, di osservazioni, di dettagli prolissi, che sarebbe stato necessario di sottoporre ad un ordine metodico ben diverso. D'Aviler ne ha dato, per quanto ci pare, un assennato giudizio; ed ha reso allo *Scamozzi* un vero servizio nel compendiare quella parte dell'opera sua che può riguardarsi come classica; intendiamo parlare del sesto libro, che tratta degli ordini, e dal quale si giudicò necessario di sopprimere molte cose superflue.

« Non si è giudicato a proposito (egli dice) il tradurre per intero il sesto libro che contiene gli ordini, nè pure di estrarne solamente il senso, e fare altri ragionamenti, perocchè se da un lato si è voluto evitare la prolissità, dall'altra non si è voluto ommetter nulla di ciò che ha detto lo *Scamozzi*. Tutto quello che è stato tagliato è in vero bellissimo, ma poco convenevole al soggetto, come sono molte storie e favole, ciò che riguarda la geografia antica, ed i ragionamenti di fisica e di morale, che sono di mera speculazione e atte a intertenere ogni altra classe di persone tranne gli artisti. Ma quando ci convenne spiegare cose di vera architettura, noi abbiamo seguito l'autore parola per parola, come nella descrizione del capitello jonico, nel modo di restremare le colonne, ed in parecchie altre cose simili.

» Ciò che vi ha di più notevole nell'architettura dello *Scamozzi* si è ch'essa è fondata sulle ragioni più verisimili della natura, sulla dottrina di Vitruvio, e sugli esempj de' più eccellenti edificj dell'antichità. La sua maniera di profilare è geometrica, ma è così ristretta dalle figure di cui si serve per descrivere le modanature, che la grazia del disegno non vi ha quasi parte, lo che ha dato a quest'autore la fama d'avere una maniera secca, che proviene dalla quantità delle modanature che entrano ne' suoi profili, che sono in gran parte più tondi che quadrati, e dal non essere alternati, come si richiede, per renderli più variati; oltrechè queste modanature così delineate soltanto colle regole della geometria, non hanno che uno stesso contorno, quantunque lo debbano cangiare, secondo il luogo da cui sono vedute e i diversi ordini in cui sono impiegate.

» Il metodo con cui divide ciascun membro sembra dapprima imbarazzato; ma quando vi si è riflettuto sopra, e l'occhio vi si è accostumato, esso è facilissimo e di grande uso per trovare l'armonia nelle proporzioni. Questo metodo consiste nel servirsi in generale del diametro inferiore della colonna di-

visa in sessanta parti, come hanno fatto Palladio e parecchi altri; ma pel dettaglio delle sue modanature egli si serve di un denominatore, vale a dire egli prende un membro la cui grandezza regola l'altezza degli altri, con questa stessa grandezza moltiplicata per le grandi, è suddivisa per le più piccole.

Non si può negare allo *Scamozzi* il merito di essere stato uno de' più dotti architetti dei tempi moderni, e quindi merita d'essere collocato fra il picciolo novero di coloro che hanno fatto autorità nell'arte loro, tanto per gli esempi, quanto per le lezioni che hanno dato co' loro scritti. Il famoso Blondel dovendo scegliere, come si racconta, fra i moderni i tre architetti che ci hanno lasciato i precetti più conformi alla bellezza degli antichi edificj, e che hanno ottenuta l'approvazione universale, ha fatto cadere la scelta su *Scamozzi*, Vignola e Palladio. Si noti che oltre a questa onorevole testimonianza gli dà bene spesso anche la preferenza su tutti.

D'Aviler ha reso pertanto un buon servigio all'architettura coll'estratto ch'egli fece del trattato degli ordini dello *Scamozzi*, e separandone la parte veramente classica da quel voluminoso ammasso di nozioni, di cui nessuno potrebbe ora sostenere la lettura. Un ingegnere olandese, Samuele du Ry, seguendo l'esempio di d'Aviler, si è data la cura, in un modo ancor più compendioso, di raccogliere alcune nozioni dagli altri suoi libri, che sono di un'applicazione pratica alla costruzione, ma particolarmente i disegni accompagnati da descrizioni d'una quantità di palagi e di edificj, o costruiti o progettati dallo *Scamozzi*, e che quest'architetto aveva inseriti nella sua opera come esempj proprj a convalidare la sua teoria.

Lo *Scamozzi* si era familiarizzato, collo studio di Vitruvio, alle ricerche delle antichità, che un architetto letterato può fare presso gli scrittori latini. Egli quindi lasciò delle dissertazioni appoggiate ad esempj ed a fatti cavati dalla storia antica sulle abitazioni dei Greci e de' Romani, e accompagnate da piante ed alzati valevoli a far comprendere quanto le descrizioni scritte o verbali de' monumenti non avrebbero fatto il più delle volte indovinare. Noi non diremo che la sua dissertazione sugli *Scamilli impares* di Vitruvio abbia interamente rischiarata questa oscura espressione, in mancanza d'altri passi in cui l'impiego degli stessi termini potrebbero fornircene un'applicazione più distinta. Ma questo genere di lavoro prova a qual punto lo *Scamozzi* avesse cercato d'abbracciare tutte le parti dell'arte a cui s'era dedicato. Egli procurò inoltre di restituire col disegno la casa di Plinio a *Laurento*, e confrontando la pianta da lui ridonata coi dettagli descrittivi dello scrittore, diede forse il primo esempio di quella maniera di traduzione, la quale perviene a far rivivere i monumenti perduti, o per l'erudito il quale nelle parole non fa bene spesso vedere le cose estranee a' suoi studj, o per l'artista, che studj di altro genere non hanno iniziato alla intelligenza de' testi antichi.

Non è facile in morale il tracciare con una grande evidenza, la linea di distinzione fra quel legittimo amor della gloria, molle sì attiva degli ingegni, e quella vanità orgogliosa che antepone al desiderio del bene quello della lode. La storia dura fatica a fare questa distinzione fra gli artisti, i cui grandiosi lavori hanno illustrato i loro nomi, e de' quali la posterità è ridotta a conoscere le opere senza poter apprezzare il principio morale che le ha inspirate. Non è a dirsi lo stesso dello *Scamozzi*, il quale si è manifestato interamente nelle sue intraprese, ne' suoi scritti, e soprattutto in un monumento particolare, nel quale ha consegnato in modo chiarissimo ed i suoi sentimenti abituali, e l'alta opinione ch'egli aveva del suo merito, ed il desiderio che perpetuandosi il suo nome la gloria che vi si sarebbe associata divenisse oggetto di familiare discorso alle età future. Intendiamo parlare del testamento in cui espresse le ultime sue volontà.

Sentendosi vicino al termine della vita, sebbene di età non molto avanzata, e non avendo eredi legittimi, dettò ad un suo amico un atto testamentario che fu poi convalidato colle formalità della legge.

Nel preambolo di quest'atto, *Scamozzi* riferisce, enumera, e sviluppa tutti i titoli ch'egli si è acquistato alla celebrità per ogni genere di lavoro a cui si è dedicato, per tutti i monumenti di cui ha abbellito non solamente la sua patria, ma tutti gli stati d'Europa. Non dubita che i suoi scritti ed i suoi edificj non debbano procurare al suo nome una gloria eterna: *Non siano per conservare la memoria del mio nome a parì dell' eternità.* Non avendo eredi, e vedendosi privo di figli proprj a conservare e a propagare il nome di *Scamozzi*, ha risoluto di adottare un figlio, a cui legherà tutti i suoi beni, con patto ch'egli debba portare il suo cognome. Egli intende di sceglierlo a Vicenza, da una famiglia onesta, ben educato, dato agli studj letterarj, e particolarmente a quelli dell'architettura, e che sarà obbligato di portare il suo nome di famiglia e quello del battesimo. Egli vuole che adotti lo stemma della famiglia. Intende che la sua fortuna passi per fedecommesso, e nel modo stesso ed alle stesse condizioni, al figlio adottivo, che quegli che va a nominare sarà tenuto di scegliere, d'accordo cogli esecutori delle ultime sue disposizioni. Egli quindi instituisce per suo figlio adottivo e legatario universale Francesco Gregori, figlio maggiore di *messer Iseppo de Gregori* di Vicenza. Egli vuole che il suo erede, dopo di avergli ordinato un onorevole funerale, gli faccia innalzare un monumento sepolcrale in pietra, con ritratto, epitaffio, ecc. il tutto degno di lui, *degno d'un par mio.*

Scamozzi non sopravvisse molto a questa sua disposizione testamentaria. Egli fu sepolto secondo il suo desiderio, nella chiesa de' Santi Giovanni e Paolo, e con tutta quella pompa che gli era dovuta. Rispetto al Mausoleo non potè essere eseguito col busto, come aveva desiderato. Essendo morto poco tempo dopo

anche l'erede, insorsero delle contestazioni fra i suoi esecutori testamentarj, e messer Gregori, padre del figlio adottivo di *Scamozzi.* Ma, nel corso del secolo Bonaventura Gregori, discendente dal primo legatario, gli fece erigere un altro monumento col busto nella chiesa di San Lorenzo, e due inscrizioni, la seconda delle quali non era più leggibile a' tempi del Temanza.

Di tutti questi monumenti della vanità di *Scamozzi*, il solo che sussista ancora (non parliamo delle sue opere) è l'eredità del suo nome, il quale, mediante la sostituzione fatta, si è perpetuato in molti soggetti. L'ultimo conosciuto pel suo ingegno, e che cambiò il proprio nome in quello di *Scamozzi*, fu Ottavio Bertotti, valente architetto al quale andiamo debitori della raccolta delle opere di Palladio; bellissima edizione in cui l'autore ha dato prova tanto di gusto che di giudizio, e di una sana critica, escludendo da questa collezione tutto quello che falsamente viene attribuito a questo grande architetto.

Dobbiamo anche saper grado a Bertotti, divenuto erede della fortuna e del nome di *Scamozzi*, di non aver ereditato la gelosa passione del padre adottivo contro il Palladio. Del resto, egli si fece conoscere nella sua patria con lavori in cui fa piacere il vedervi continuato il buon gusto della scuola veneziana nell'architettura.

SCANALARE — (Canneler) — Fare delle scanalature lungo il fusto d'una colonna, d'un pilastro, d'un vaso o di qualunque altro oggetto, cioè incavare dei canaletti a guisa d'un semicerchio o di una curva più o meno pronunciata (V. Scanalatura).

SCANALATURE — (Cannelures) — Dicesi di quei canaletti o cavità che s'intaglia o longitudinalmente o a spira sul fusto di una colonna, di un pilastro, di un termine e qualche volta di un vaso. Importa poco il sapere se questa parola derivi da *canna* o da *canale*; si tratta piuttosto di comprovare la etimologia della cosa che quella della parola. Ora, in qualunque siasi lingua, si è voluto far indicare l'idea di cavità dalla parola che esprime, nella colonna, le così dette *scanalature*. La voce greca e latina *striges* o *striga*, che significa *solco*, fu quella che servì ad esprimere le *scanalature*, e per conseguenza la medesima idea si trovò rappresentata probabilmente ancora con maggiore precisione. I Greci indicavano pure l'effetto delle *scanalature* nella colonna colle parole ῥαβδωσις κιονος, *virgatio columnae*, perocchè l'effetto delle *scanalature* intorno al fusto della colonna è di dare ad esse la forma di un fascio.

Sezione I. — *Origine delle Scanalature.*

Fra tutte le cause originarie delle *scanalature*, o, per meglio dire, fra tutte le ragioni che si possono allegare intorno alla formazione di quest'ornato delle colonne, la più ridicola è quella che troviamo accennata da Vitruvio. Secondo questo scrittore, sono le pieghe perpendicolari delle stole formanti l'abbigliamento delle matrone (*Strias, uti stolarum rugas matronali onore*, lib. IV. c. I.) che hanno fatto nascere l'uso degl'incavi, e dei pianuzzi o bastoni, praticati lungo il fusto delle colonne.

Crediamo poter ispiegare questo abuso di analogia fortuita; o di rassomiglianza fra elementi di forma, come il caso ne produce giornalmente. Vitruvio, nel citato capitolo, si è piaciuto di sviluppare nell'architettura un certo numero d'imitazioni che quest'arte avrebbe tolto dalla natura, e soprattutto dalla formazione del corpo umano. Fatalmente in luogo di restringere questo sistema imitativo, che non saprebbesi ricusare, agli elementi intellettuali d'ordine, d'armonia, di varietà di forma e di sistema proporzionale che l'arte ha trasportato dalle leggi fisiche de' corpi nelle leggi morali dell'architettura, ha voluto ostinatamente attenersi ai rapporti materiali. Di qui le assurdità di ravvicinamento positivo fra la testa dell'uomo ed il capitello, fra i piedi e le basi, fra le acconciature e le volute, fra le pieghe cadenti e le *scanalature*.

L'ornato architettonico di cui si tratta, ha fatto immaginare ad altri, per indicarne la origine, alcune ipotesi a un di presso della stessa inverisimiglianza. Lo che può dirsi di tutti coloro che per un simile abuso di analogia (il quale consiste nel dedurre conseguenze da altre conseguenze) hanno conchiuso che se tronchi d'alberi foggiati dal carpentiere avevano fornito le colonne primitive, dovevasi pur anche trovare nella scorza degli alberi il vero modello della *scanalatura*, quantunque non siavi fra questi due oggetti il minimo rapporto di somiglianza.

Senza dubbio, come abbiamo altrove veduto (V. Architettura, Legno, Capanna), il sistema originario dell'architettura greca è basata sulla imitazione per analogia della costruzione primitiva in legname; conveniamo che gli alberi hanno dovuto fornire i primi sostegni, ma non pretendiamo che nell'albero già foggiato, lavorato dal carpentiere, l'arte abbia rinvenuto i suoi primi elementi d'imitazione: ora in questo stato l'albero non ha più scorza; e d'altronde nessun rapporto può rinvenirsi fra la scorza dell'albero e le *scanalature* della colonna.

In fatto di origini della specie di quelle che risguardano i dettagli estranei ai principj costitutivi dell'architettura, e che fanno parte degli ornati, non bisogna aspettarsi dimostrazioni evidenti e per così dire palpabili. Conviene, prima di tutto, porsi in guardia contro ciò che non potrebbe essere stabilito sopra autorità razionali o storiche. Crediamo pertanto inutile il rifiutare l'origine che alcuni avvisano di trovare, per le *scanalature* delle colonne greche, in una specie di colonna egiziana che noi chiamiamo, *colonna a fasci*, perchè questa fornisce l'idea di una riunione di bastoni legati da cerchj.

Se fosse necessario di ricercare fuori della Grecia un processo d'ornato così naturale, e trovargli uno

precsistente in Egitto, sarebbe preferibile senza dubbio il dargli per modello, in questa regione, una specie di colonna che vi si vede assai di frequente, e che noi chiamiamo *colonna poligona*, qualora ci potessimo assicurare, che queste faccette non furono un principio di processo, nel taglio delle pietre, per giugnere al suo rotondamento od a qualche altro ornato.

Questo, come ben vedesi, ci mette sulla via più probabile della origine delle *scanalature* nella Grecia. E primieramente rimontando sempre al lavoro in legname come principio originario dell'architettura, è indubitabile che il trave somministrato dall'albero, e che servì per molto tempo di colonna, ebbe d'uopo, per essere rotondato regolarmente, d'un processo di cui si fa uso anche presentemente ne' lavori di questo genere. Questo prosesso consiste nella squadratura; ed anche oggi giorno si tagliano i legni e le pietre a faccette più o men larghe di cui si abbattono poi gli spigoli: ecco pertanto le *scanalature*.

Quello che le più semplici nozioni pratiche insegnano in questo genere, viene esuberantemente confermato anche da Vitruvio e dagli avanzi di colonne antiche che sussistono in varj monumenti con faccette in luogo di *scanalature*. « Se (dice Vitruvio parlando dell'ordine dorico) si voglion fare le scanalature soltanto a facce, vi saranno venti angoli; ma se vogliansi delle *scanalature* incavate, converrà farle in questa maniera: Si traccerà ecc. (Vitruvio, capo III, lib. IV.)

Sezione II. — *Forma delle Scanalature.*

Dalle precedenti nozioni deve risultare, come risulta dalla natura stessa delle *scanalature*, che la loro forma non potrebbe presentare nè grandi, nè innumerevoli varietà. A prendere la *scanalatura* come un ornato o semplicemente una varietà introdotta ne' fusti delle colonne, la prima forma che le venne data sarà stata quella prodotta dalla maniera di affaccettare la sua circonferenza, vale a dire di formare del suo centro un poligono. Gli esempj di questa forma originaria della *scanalatura* non sono rari nei monumenti antichi. Uno se ne vede nel tempio dorico di Cora (V. Cora). Quello che è ancor più singolare, si è che trovasi la stessa pratica nelle colonne corintie dei portici che Filippo, re di Macedonia, fece innalzare a Delo, ed il cui fusto superiore, secondo de Choiseul-Gouffier, è scanalato, mentre la parte inferiore è solamente tagliata a facce, in modo che il loro taglio orizzontale forma un poligono.

Ma le varietà di forma più comuni nella *scanalatura*, e nel tempo stesso più sensibili, consistono nelle loro cavità, negli spazj lasciati tra una scanalatura e l'altra, e nella maniera con cui termina la loro parte superiore.

È per lo più nell'ordine dorico, dove le *scanalature*, in numero di venti, sono praticate in una forma pochissimo concava. Ecco in qual maniera vi si procedeva secondo Vitruvio. Si traccerà (egli dice) un quadrato, il cui lato sarà tanto grande quanto l'intera *scanalatura*; piantando una gamba del compasso nel mezzo del quadrato, si segnerà da un angolo della *scanalatura* all'altra, una linea curva che sarà la forma della cavità che si vorrà praticare. Per fare che queste *scanalature* sieno ancor meno profonde, invece di un quadrato si forma un triangolo equilatero, dal centro del quale si tira la linea curva.

Le *scanalature* degli ordini jonico e corintio, ordinariamente in numero di ventiquattro, e qualche volta anche di trentadue, hanno nella loro forma un carattere particolare; esse non sono leggermente incavate come nel dorico, ma il loro incavo è ordinariamente di tutto il semicerchio, oppure d'una porzione di cerchio sostenuta dal lato di un triangolo equilatero inscritto.

Un'altra differenza di forma fra le *scanalature* dei tre ordini è quella dei lati che le separano. Nell'ordine dorico, un semplice spigolo più o meno acuto separa le *scanalature*; nel jonico e nel corintio è un listello che ne fa la separazione.

I monumenti ci fanno vedere una varietà di forma ancor più considerevole nel modo con cui termina la *scanalatura* sia nell'alto che al basso della colonna. Nel dorico (e tutti i monumenti greci di quest'ordine ne fanno prova) la *scanalatura* in luogo di formare nell'alto e al di sotto dell'astragalo una specie di nicchia rotondata, termina in quadrato, come nella sua parte inferiore, ed è tagliata orizzontalmente da piccoli filetti o listelli del capitello. Nel corintio e nel jonico, la *scanalatura* (salvo alcune eccezioni) terminando verso i cavetti superiore e inferiore della colonna con una forma arrotondata la cui cavità è uguale a quella che regna nell'altezza del fusto.

Non qui non parleremo della forma speciale data alla *scanalatura*, e di cui alcuni monumenti antichi ci hanno tramandato esempj. Di questa sorta sono due colonne del tempietto detto di Clitumno, situato fra Spoleto e Foligno. Queste cavità spirali principiano dal basso della colonna e terminano all'astragalo. È probabile che di qui abbiano presa origine le colonne torse.

Sarebbe molto difficile il trovare in questa forma speciale della *scanalatura* altra origine fuor quella di cui il capriccio può render ragione. Noi abbiamo trovato nella *scanalatura* perpendicolare una origine plausibile ne' processi di affaccettare il legname od i tamburi di pietra per rotondarli. Tuttavia la indicazione di questa origine non ha potuto far portare sulla *scanalatura* considerata in sè stessa un giudizio che la facesse riguardare come oggetto necessario fondato sulla natura delle cose e sul bisogno. A più forte ragione lo diremo della *scanalatura* spirale che potrebbe passare per una varietà d'ornato più inutile ancora di quelle di cui ci resta a parlare.

Sezione III. — *Ornati delle Scanalature.*

La *scanalatura*, come lo ha dimostrato la sua origine, non essendo realmente, nella applicazione che se ne fa alla colonna, che un oggetto di capriccio,

proprio soltanto a diversificarne l'aspetto, non conviene certo mostrarsi troppo schifiltoso sulla natura o sulla ragione degli ornati che vi si sono introdotti.

È noto che il metodo più comune di ornare le *scanalature* degli ordini jonico e corintio è di riempire la loro cavità di pianuzzi o bastoni semplici o tagliati a guisa di corda; e chiamansi *rudentate* le colonne che hanno le *scanalature* con questa specie d' ornato.

L'uso più comune, come si vede, è di non ammetterlo se non nel terzo inferiore dell' altezza della colonna. Noi siamo d'avviso che possa ricavarsi da quest' uso due considerazioni atte a motivarne ed a regolarne l' impiego. E primieramente altro non essendo tale ornato che la conservazione della materia nel terzo inferiore della colonna, un effetto naturale di questa pratica è di far parere una maggior materia all' occhio, e per conseguenza una maggiore solidità nella parte che sostiene, anzichè in quella che è sostenuta. È probabile che in seguito siansi impiegate le *scanalature* con pianuzzi nella loro parte inferiore, per la stessa ragione che fa sovente lasciar liscia e senza alcuna *scanalatura* questa parte inferiore, vale a dire per preservarla dalle scosse e dal pericolo di essere urtata secondo i luoghi e gli accidenti a cui può essere esposta.

Le *scanalature* coi pianuzzi formano d' ordinario un corpo rotondato, la cui convessità contrasta colla concavità della semplice *scanalatura*. Qualche volta, in vece di avere la forma di un bastone, questa riempitura è piatta e giugne sino presso le estremità dei lati, come vediamo nelle colonne dell'interno del Panteon; talora è tagliata a somiglianza di qualche ornato, e dalla loro estremità superiore parte un fusto con fogliami che si estende lungo la *scanalatura*.

Se vogliasi vedere in quanti modi si possano ornare le *scanalature*, o nel tagliare ancora i loro lati, o nell' introdurre in tutta la loro altezza dei fogliami, si osservi nel castello delle Tuilerie, dalla parte del giardino, l' ordine jonico d' uno de' corpi di fabbricato di cui è composta quella facciata. Noi citiamo questi ornamenti in grazia della loro esecuzione; quanto al gusto, era da usarsi una maggior discrezione. Quando s' introducono degli ornati nelle *scanalature*, convien badare, rispetto agli ordini delle colonne che si ornano in tal modo, la progressione di ricchezza o di leggerezza che ciascuno di essi comporta.

Sezione IV. — *Uso motivato delle scanalature.*

Sappiamo dagli antichi, ed alcuni esempj moderni lo confermano, che talvolta le *scanalature* possono essere applicate alle colonne, non tanto per motivo di abbellimento quanto per una ragione d' ottica, fondata sul bisogno di aggiugnere in certi casi, se non realmente, almeno in apparenza un aumento di diametro alla colonna. Vitruvio ha così stabilita questa teoria (lib. iv, c. 4.) « Se mai le colonne parranno sottili, allora, ove in quelle esteriori sono 24 *scanalature*, nelle altre se ne faranno 28 ed anche 32: così quel che si toglie dal corpo del fusto, se gli restituisce coll'aumento del numero delle *scanalature* a proporzione di quanto meno comparisce quell'assottigliamento; e così la disuguaglianza del numero delle *scanalature* farà parere eguale la grossezza delle colonne. Questo succede perchè fissandosi l' occhio in maggior numero di punti, formasi una immagine maggiore: in fatti se si misurino col filo due colonne di diametro uguale una scanalata, l'altra no; e sì che il filo vada toccando tutti i punti intorno intorno, e nel fondo delle *scanalature* e agli angoli delle strie, ancorchè le colonne sieno eguali in diametro, pure i fili coi quali saranno a questo modo misurate, non saranno eguali, perchè il giro delle *scanalature* e de' pianuzzi viene a formare una linea più lunga ».

Noi non discuteremo ciò che vi possa essere di paradossale in questa teoria di Vitruvio, e non diremo che in generale le parti liscie sembrino più grandi di quelle intagliate, perchè la divisione dei membri in piccolissime parti attenua e indebolisce l' effetto della grandezza, perchè in fine i dettagli moltiplicati impiccoliscono moralmente e assottigliano agli occhi gli oggetti e le superficie.

Ma in favore della teoria di Vitruvio vi ha una dimostrazione migliore della sua; eccola:

Se dal punto visuale voi formate un angolo il cui vertice termini all'occhio, ed i due lati tocchino il vivo della colonna, voi vedrete che l'occhio abbraccia a pena il più gran diametro della colonna liscia e senza *scanalature*. Al contrario, se voi praticate in tutta la lunghezza del suo fusto, e tutto intorno, dei canali o *scanalature*, il loro sfondo permette alle linee dell'angolo che abbiamo supposto di arrivare al di là anche del maggior diametro. Donde risulta che l' occhio abbraccia realmente maggiore spazio nella colonna *scanalata* che in quella che non lo è, e vede per conseguenza la colonna più grossa nel primo caso che nel secondo. Questa ragione sembrerà senza dubbio più geometricamente vera che quella di Vitruvio, la cui dimostrazione non sembra fondata che sulle impressioni de' nostri sensi e sulla natura della estensione della quantità.

Dietro questa dimostrazione geometrica l'architetto della chiesa di Santa Genoveffa ha fatto scanalare le colonne del peristilio di quell'edificio, per timore che il loro fusto non sembrasse un po' gracile in confronto dell' altezza. E come il levare la materia alle *scanalature* profondamente incavate dell' ordine corintio può produrre del pari l'effetto di un minoramento di forza e di grossezza specifica, egli ha tenuto le sue *scanalature* rudentate in tutta la loro altezza.

Sezione V. — *Diversità d' impiego della scanalatura.*

La *scanalatura* si fa sopra molti oggetti che appartengono più o meno direttamente all'architettura.

Per esempio, si fanno le *scanalature* nell'ordine corintio sulla faccia anteriore del gocciolatojo del cornicione. Si fanno altresì in certe scozie o cavità di profili; ma non si crede che siavi nell'antichità un esempio più particolare dell'impiego di quest'ornato quanto nel tempio di Giunone a Samo. Il plinto ed il toro della base appartenendo alla sola colonna ancora sussistente di questo edificio sono scanalati orizzontalmente, e i lati delle *scanalature* formano un doppio listello.

Le mensole, le guaine o termini, i piedritti comportano delle *scanalature*. Se ne vedono di frequente sui vasi antichi di marmo, e specialmente in quella parte inferiore del vaso che ne forma il fondo. Non è raro nemmeno il trovare il corpo intero di certi vasi solcati interamente da *scanalature* spirali. La forma più o meno arbitraria di questa specie di oggetti sembra dover lasciare un campo più libero ai capricci di questo genere d'ornato (V. anche l'articolo Pilastro ove trovansi altre osservazioni sull'uso delle *scanalature*).

Si danno diverse denominazioni alle *scanalature* secondo i loro accessorj e secondo i diversi oggetti a cui vengono applicate. Dicesi:

Scanalature con pianuzzi o listelli — (Cannelures à côtes) — Quelle che sono separate da listelli di una certa larghezza, ornate talvolta di astragali o bacchette.

Scanalature a spigoli — (Cannelures à vive arête) — Sono quelle che in vece di essere separate da lati lo sono da angoli formati dall'incontro di due *scanalature* leggermente incavate, come sono quelle dell'ordine dorico greco.

Scanalature accampanate, affusate — (Cannelures de gaine de terme et console) — *Scanalature* più strette a basso che in alto.

Scanalature ornate — (Cannelures ornées) — Chiamansi quelle che hanno lungo il fusto della colonna, o ad intervalli, o dopo il terzo inferiore piccoli rami o mazzetti di lauro, di quercia, di edera ecc., o altri fiori che per lo più sortono dai rosoni o bastoni delle *scanalature*.

Scanalature piane o piatte — (Cannelures plates) — Si dà questa denominazione a quelle, che in vece di essere tagliate circolarmente, sono incavate, ma in quadro, come quelle delle colonne dell'interno del Panteon di Roma.

Scanalature rudentate o baccellate — (Cannelures rudentées) — Sono quelle *scanalature* riempiute talvolta in tutta l'altezza, e per lo più nel terzo inferiore del fusto, da bastoni, da rosoni od altro.

Scanalature torse — (Cannelures torses) — Quelle fatte a vite od a linea spirale intorno al fusto d'una colonna, o di un vaso.

SCANDAGLIARE — (Sonder) — Adoperar lo scandaglio. E per cercar bene e minutamente delle misure e de' pesi di che che sia.

SCANNATOJO — (Abbatoir) — Luogo dove si scannano gli animali per la beccheria.

SCANSARUOTE, PARACARRI — (Borne de bâtiment) — Specie di cono di pietra dura, posto nelle cantonate o dinanzi ad un muro di facciata, per ripararlo dai ruotabili. Questi *scansaruote* sono addossati ai muri od isolati; e quando chiudono una piazza dinanzi ad un fabbricato sopra una pubblica via, è una prova che la detta piazza è dipendente dall'edificio, e che l'area appartiene al proprietario dell'edificio stesso.

SCANTONARE — (Delarder) — Levare i canti a chécchessia.

SCANTONATURA — (Entre-coupe) — Il luogo o la parte scantonata.

SCARICO — (Vuidange) — Trasporto della terra scavata dal suolo in occorrenza di scavar fosse per fondamenti, e di calcinacci dalle fabbriche.

SCARPA — (Talus) — Quel pendio delle mura, che le fa sporgere in fuora più da piè che da capo.

SCAVAMENTO — (Fouille) — Lo scavare.

SCAVARE — (Fouiller) — Quasi sotto cavare, affondare, far buca.

SCEMO — (Surbaissé) — Dicesi, in architettura, d'ogni arco, o vôlta che ha, dalla base al vertice, un'altezza minore della metà della sua larghezza. La forma *scema* non dev'essere impiegata che in caso di necessità, perch'essa è in generale meno solida, meno semplice, e per conseguenza men bella della forma a tutto sesto.

SCENA — (Scène) — Dal latino *scena*, ma nella nostra lingua sebbene sotto un certo rapporto esprima un'idea pressochè eguale, non lascia però di presentarci secondo le pratiche diverse della costruzione dei teatri e delle rappresentazioni sceniche, due oggetti distinti fra loro.

Nell'uso, della lingua comune, e secondo le norme del teatro moderno, si chiama *scena*, quanto all'idea materiale della parola, il luogo del teatro compreso fra lo scenario o la tela del fondo, le quinte da tutte due le parti, ed il palco che lo separa dal resto del teatro, cioè dalla platea. Quivi si rappresenta l'azione, quivi agiscono gli attori, ed ha luogo lo spettacolo. Si comprende quindi che la parola *scena*, intesa nel senso che le vien dato comunemente, e che l'oggetto stesso che esprime, secondo le pratiche della rappresentazione drammatica ne'nostri teatri, non potrebbero dar luogo nè a molte descrizioni, nè a lunghi sviluppamenti, soprattutto in fatto d'architettura. Alla voce Teatro (V. questa parola) si troveranno quelle osservazioni e que' precetti, quanto all'estensione ed ai rapporti di proporzione, che la *scena* deve avere cogli spettatori.

La *scena*, come vuol essere intesa, e come veniva praticata ne'teatri greci e romani, era per lo contrario un'opera architettonica molto ragguardevole; una costruzione importante e suscettiva della più ricca decorazione. Invece di essere il luogo, lo spazio su cui supponevasi accadere l'azione, e dove stavano gli attori, era la facciata di un edificio che serviva di fondo al luogo detto *proscenium*, proscenio, luogo

molto più largo, ma meno profondo, relativamente parlando, del luogo della *scena* moderna; il detto spazio era chiuso dal muro della *scena* da una parte, e dal *pluteus*, pluteo, dall' altra.

Per ben comprendere le ragioni che stabilirono una tale differenza, nella rappresentazione drammatica, fra il luogo dell'azione presso gli antichi, ed il luogo stesso presso i moderni, convien riflettere a due cause principali, la prima delle quali dipende dalla diversità de' costumi degli uni e degli altri, e la seconda dalla diversità del principio o del sistema imitativo dell' arte nell' antichità e ne' tempi moderni.

Prima di parlare della diversità de' costumi i quali, essendo in certo modo il modello primitivo dell' arte drammatica, impongono alla sua imitazione delle condizioni molto diverse, convien far osservare che quest' arte ebbe origine nella Grecia, e che nessun uso straniero avendo influito sul suo sviluppamento, divenne una necessità ai poeti che si succedettero di adattare le loro composizioni ai tipi ed ai dati naturalmente semplici che prescriveva un vasto locale, allo scoperto, per una immensa folla, alla quale d'ordinario si esponevano non piccoli intrighi domestici, ma quadri delineati in grande, tolti da straordinarj avvenimenti politici o da soggetti di costume poco complicati. Diverso è il caso de' tempi moderni. L' arte drammatica, riproducendosi ad imitazione delle opere dell' antichità, partì dal punto a cui l' avevano condotto queste opere. Ristretta dalle nuove condizioni delle sceniche usanze, in ispazj o locali più stretti, indirizzandosi ad un numero minore di uditori, fu cosa naturale l'aggiugnere dettagli alle composizioni antiche, e l' immaginare azioni o soggetti molto più variati, e che per ciò richiedevano d'essere rappresentati, per la verisimiglianza della imitazione, in luoghi di cui non era permesso il disporre dalle convenzioni dell'antico teatro.

E qui fa d'uopo dimostrare che i costumi degli antichi contribuirono ancor più potentemente a collocare, nella rappresentazione scenica, l'azione in un luogo esterno a differenza dell' uso moderno, che la dispone per lo più nell' interno delle case o degli edificj.

Presso gli antichi, particolarmente ne' primordj della tragedia, il coro era una parte costitutiva non solo dello spettacolo, ma dell' azione. Il coro od almeno il corifeo era sovente anch'esso un personaggio parlante. Era quindi naturale il vedere il coro, che rappresentava una moltitudine di persone, in un luogo pubblico; lo che sarebbe stato per lo più inverisimile se l' azione si fosse finta nell'interno di un' abitazione.

Pare d' altronde che sarebbe stato contrario alle convenienze di fare sul teatro quello che l' uso generale non poteva autorizzare, vale a dire d' introdurre, in certa guisa, gli spettatori nell' interno delle case che, particolarmente presso i Greci, non erano così accessibili ad ogni persona come lo sono presentemente secondo i nostri costumi. Non sarebbe stato permesso al poeta di esporre al pubblico il gineceo, o l'abitazione delle donne, alla quale nessuno, tranne il padrone di casa, poteva avere accesso. Ora questa osservanza di usi domestici doveva aver luogo non solo nella commedia, ma ben anche nella rappresentazione de' soggetti tragici od eroici. Ecco la ragione per cui non si vedeva Alceste a morire in teatro nella sua stanza, ma sibbene sotto l'atrio del palazzo. Sarebbe stato sconveniente il far entrare gli attori (e specialmente il coro) nell' appartamento della principessa. Questa specie di soggezione ci spiega molte cose nella composizione degli antichi drammi. La condotta pertanto di questi drammi, le convenzioni a cui sembrano essere stati subordinati, ci fanno vedere che il riguardo agli usi già adottati influì moltissimo sulle invenzioni de' poeti.

Di là probabilmente nacque pur anche presso i Greci quell' abitudine di non esigere nella loro imitazione scenica, come ebbe luogo nelle altre arti, una verisimiglianza di realtà imitativa, vogliam dire quella illusione di cui molti si fanno una falsa idea, credendo che il punto essenziale d' ogni imitazione debba essere quello d'ingannare i sensi, e di far giugnere l' oggetto imitativo a quel grado di rassomiglianza che lo confonda coll' oggetto imitabile.

Esaminando questo punto di teoria nella composizione stessa e nella rappresentazione delle favole antiche, ognuno può persuadersi e rimanere convinto che nè il poeta credeva dovere allo spettatore, nè lo spettatore esigeva dal poeta, che la scenica rappresentazione divenisse uno specchio che ripetesse la realtà al punto di farla credere presente. Tutti i dettagli provano che, secondo lo spirito dell'arte, non si richiedeva dall' imitazione drammatica di andare al di là di quella d' un quadro (per esempio), in cui la pittura si contenta, come è noto, di una illusione convenzionale. Così dalla sola recita sempre misurata, sempre accompagnata da istrumenti si conchiude ch' esser doveva ben più difficile che colla declamazione libera, di prestarsi a quella illusione che dà al discorso dell'attore l'apparenza d'una spontanea improvvisazione; e lo stesso era degli accessorj i quali, per gli occhi, concorrono alla illusione drammatica.

Il Metastasio ha fatta la stessa osservazione sul materiale della parte scenica del teatro degli antichi. Esso ha benissimo dimostrato che toccava allo spettatore di prendersi, più che non si crede, la cura di immaginarsi i cambiamenti di *scena* che, nel corso della favola, erano indicati più allo spirito che agli occhi, e resi meno sensibili che intelligibili. Spettava pertanto alla immaginazione il compiere l' indicazione e nel tempo stesso la illusione.

Tutto questo spiega benissimo, a parer nostro, la differenza che si riscontra nel teatro antico e nel teatro moderno intorno al luogo dell'azione scenica, sul sito preciso in cui si trattenevano gli attori, e dove aveva luogo la rappresentazione.

Dacchè non entrava negli usi degli antichi, come ne fa prova la maggior parte de' loro drammi, di rappresentare l'azione nell' interno delle case, di rado la decorazione scenica si limitava a rappresentare facciate di monumenti, piazze pubbliche, palazzi, esterni di case, o paesaggi e luoghi agresti.

A noi sembra pertanto che prima di edificare nelle città dei teatri di pietra o di marmo, essendovi l'uso di fabbricarli di legno, la *scena*, vale a dire quella grande apertura che prospettava il teatro od il luogo degli spettatori, fu anch'essa una costruzione economica e temporaria. È verisimile che ai tempi di Eschilo, per esempio, epoca de' primordj dell' arte drammatica, la quale consisteva nel semplice coro, l'edificio d'Atene destinato a simili rappresentazioni fosse di legno, e la così detta *scena* non potesse consistere che in un dipinto rappresentante alla meglio un soggetto architettonico. Siamo d'avviso che debbasi conchiudere dal passo stesso in cui Vitruvio riferisce che, quando Eschilo dava (mediante le sue opere) lezioni intorno alla tragedia, *docente tragaediam*, Agatarco dipingesse per lui una *scena*, *scenam pinxit*; ed in questa occasione compose un trattato di prospettiva che fu seguito da scritti fatti da altri sullo stesso argomento. Ora il soggetto di questo trattato che Vitruvio sviluppa, non è altro che l'arte di mettere in prospettiva, sopra una superficie piana, degli edificj con lontananze ecc. Dal che devesi inferire che la *scena* così dipinta da Agatarco sul muro o sul tramezzo che stava di fronte agli spettatori, fosse una semplice tela rappresentante con linee e colori, ciò che si fece di poi, come vedremo in appresso, con più pregevoli materiali.

Allorchè coll' andare del tempo la ricchezza ed il lusso ebbero introdotto il bisogno di ingrandire ed abbellire i pubblici monumenti, ogni città pose nel numero delle costruzioni di prima necessità, se possiam dirlo, quella di un teatro solidamente fabbricato, in pietra od in marmo; e questo edificio, destinato in origine alle rappresentazioni sceniche, divenne bene spesso un luogo pubblico di riunione per affari politici. Fu cosa naturale pertanto il porre in ordine di architettura reale, e colla magnificenza dell' arte già sviluppata, quelle decorazioni di cui il solo pennello s'era fino a que' giorni occupato, ed avea dato i modelli.

La *scena* (*scena*) divenne quindi una composizione architettonica la quale, non dovendo da prima servire di fondo alla rappresentazione ed allo spettacolo scenico, fu in seguito riguardata come parte contribuente, oltre alle rappresentazioni drammatiche, all' abbellimento dell' interno del teatro.

Non è di nostra pertinenza lo spiegare le parti della *scena* nel loro rapporto colla composizione della favola, colla parte degli attori. Ci contenteremo di dire che questo prospetto aveva tre porte, e che quella di mezzo era più grande delle due laterali. A traverso di queste tre porte si dovevano scorgere oggetti dipinti in prospettiva, concordando col carattere della decorazione principale, come lo facevano altresì quei prismi mobili posti da ogni lato in giro della *scena*, e che avevano, come pare, la stessa destinazione delle quinte de' teatri moderni.

Se volessimo entrare in tutti i dettagli di una materia che è ben lontana dall' essere stata pienamente svolta ed esaurita dai commentatori, sarebbe questo il luogo di allegare varj passi a conferma che la *scena* solida e costruita d' elementi che non potevano ammettere mutazione, doveva aver bisogno, per esser posta d' accordo con certi soggetti, di presentare agli occhi nuove decorazioni col mezzo di tele diversamente dipinte, a un di presso come ne' teatri moderni si cambiano gli scenarj del fondo quando l' azione esige un cambiamento di luogo.

Il passo d'Ovidio (Metamorf. lib. 3.) ci dimostra come usuale la pratica di tele mobili e sospese, che si alzavano ed abbassavano a piacere sul luogo medesimo della rappresentazione drammatica, colla differenza che le dette tele si abbassavano e si nascondevano sotto il palco della *scena* in luogo d' innalzarsi, come si pratica presentemente, al soffitto; e così doveva essere, perocchè i teatri non avevano alcuna apertura, se non era nel *postscenium*. Ora da una parte queste tele erano dipinte e rappresentavano delle figure, poichè Ovidio descrive ne' suoi versi l'effetto che produceva la salita graduale di personaggi, di cui prima compariva la testa, indi il corpo, e da ultimo i piedi che si vedevano poggiare sul loro sostegno.

Quando si levano le tele (dice egli) s' alzano le figure: prima si vede il volto, poi a poco a poco le altre parti del corpo fino a che la graduale ascensione li fa comparire nella loro totalità, ed i piedi vanno a poggiare sul loro sostegno.

Dall'altra parte sembra che si potesse dedurre dalla parola *signa*, particolarmente attribuita alle figure scolpite, che questi personaggi erano statue, lo che darebbe a divedere che sopra siffatte tele dipinte si figurassero composizioni di architettura finta, nelle quali si introducevano delle statue, come sappiamo che gli antichi solevano praticare in copia nelle *scene* solidamente costruite.

Possiamo credere pertanto che vi fossero delle *scene* di cambiamento adattate ai soggetti delle rappresentazioni; e vari passi, ove trattasi dei decoratori divenuti celebri per la dipintura di *scene*, sembrano confermarlo. Così Apaturio d'Alabanda, come racconta Vitruvio, aveva dipinto sopra un teatro degli Abderiti una *scena* a due piani (il secondo ordine denominavasi *episcenium*) piena d'ogni sorta di capricci. Alcuni centauri facevano da colonne; eranvi dei frontoni ripiegati ed ogni specie di bizzarrie d'idee e di composizioni, la cui novità aveva lusingato gli occhi del popolo di Abdera. Ma il filosofo Licinio essendosi levato contro questa pittura, ed avendone dimostrata la inverisimiglianza e l'assurdità, noi vediamo Apaturio togliere la detta *scena*, (*scenam sustulit*) e ri-

farne un'altra conforme ai principj della verità imitativa. Questo prova che la *scena* di Apaturio era dipinta sopra una tela mobile, come i nostri *scenarj*.

Del resto, possiamo credere che la dipintura delle *scene* fu una delle cause per cui s'introdussero negli ornati e nelle decorazioni dipinte degli antichi molte invenzioni ed idee capricciose. Forse quivi possiamo trovare senza molta inverisimiglianza i modelli di quelle decorazioni d'architettura arabesca, di cui le pitture d'Ercolano e di Pompei ci offrono innumerevoli esempj. È probabile che i pittori di *scene* fossero anche quelli delle decorazioni dell'interno, in cui il loro pennello compiacevasi di scherzare con tutta libertà, e per le quali trovavano occhi già abituati ai capricci che il teatro aveva propagati e messi in voga.

Vuolsi aggiugnere che fra tutte le composizioni architettoniche degli antichi, quelle delle loro *scene*, dietro i vestigi che se ne conoscono e le descrizioni che ne rimangono, furono opere in cui l'architettura si prese maggior libertà.

In fatti, come abbiamo veduto, la *scena* non era un vero edificio; a parlare propriamente essa era un prospetto, un frontispizio puramente decorativo, o, se si vuole, un muro ornato con qualche architettura, e per conseguenza un insieme libero da qualsiasi soggezione. Ed a questa libertà, a questa mancanza di destinazione devesi per avventura attribuire il gusto generale della disposizione e della decorazione tanto dell'insieme che de' dettagli di queste opere. Vi si trovano gli ordini applicati e le colonne ripartite con minor correzione che altrove. Non è raro il caso di vedervi colonne accoppiate, come nel teatro di Anzio ed in quello di Pola: numerose sono le nicchie; vi sono, per ogni sorta d'oggetti decorativi, de' campi riservati senza alcuna ragione che paja renderli necessarj. Tutto prova che la *scena* era una vera costruzione, e, potrebbe anche dirsi, unicamente destinata a recar piacere agli occhi, come altresì a dare un'idea di ricchezza, d'eleganza e di varietà analoga allo spettacolo.

Per lo più la *scena* componevasi di due ordini di colonne l'uno al di sopra dell'altro. Si vede ancora nel muro della *scena* del teatro d'Orange l'addentellato che indica questo doppio ordine.

Secondo Vitruvio (lib. v, c. 7) la *scena* doveva essere composta così: Al basso, egli dice, regna uno stilobato continuato, avente di altezza la dodicesima parte del diametro dell'orchestra. Le colonne che vi si pongono, compreso il capitello e la base, hanno di altezza il quarto di questo stesso diametro. L'altezza del cornicione è eguale alla quinta parte della colonna. Al di sopra di quest'ordine di colonne vi è un altro stilobato o piedestallo continuato, alto la metà di quello inferiore. Esso riceve colonne un quarto più piccole di quelle dell'ordine sottoposto. Il suo cornicione ha di altezza la quinta parte delle colonne cui appartiene. Talvolta (continua Vitruvio) vi si aggiugne anche un terzo ordine di colonne, il cui piedestallo ha la metà dell'altezza di quello di mezzo, e le colonne anch'esse sono d'un quarto più piccole di quelle della fila che è al di sotto.

È facile il comprendere che queste regole di Vitruvio non poggiano che sopra una teoria più o meno arbitraria; perocchè, giova il ripeterlo, nessun'opera d'architettura lasciò maggior libertà all'architetto, e per conseguenza dovette presentare maggior varietà nella sua composizione.

Nulla può paragonarsi alla magnificenza che i Romani misero in questa parte de' loro teatri, nè alla profusione d'ornati, in quadri, in tappezzerie, in bronzi, in statue che vi introdussero.

Leggiamo in Plinio che Claudio Pulcro fu il primo a spiegarvi tutte le ricchezze della pittura. Cajo Antonio, volendo superare quelli che lo avevano preceduto, fece inargentare la *scena*. Il suo esempio fu seguito da Lucio Murena; Petrejo, venuto in seguito, la fece indorare: Quinto Catulo la fece rivestire d'avorio.

Nessuno però ebbe ad eguagliare Scauro il quale, durante la sua edilità, fece costruire un teatro, non già, dice Plinio, di quelli che si innalzano temporariamente. Il suo fu costruito per durare *eternamente*, e poteva contenere ottantamila spettatori. Egli vi praticò una *scena* a tre ordini di colonne l'uno sovrapposto all'altro: essa era decorata, in tutta la sua altezza, di trecentosessanta colonne. L'ordine inferiore era di marmo, e le colonne avevano 38 piedi di altezza. L'ordine di mezzo era di cristallo; lusso di cui non si vide altro esempio. Le colonne dell'ordine superiore erano di legno dorato. Il numero delle statue di bronzo collocate negl'intercolonnj ascendeva a tre mila. Nessuna rassomiglianza pertanto ha la *scena* del teatro greco e romano colla *scena* de' teatri moderni. Ciò che noi indichiamo ora con questa parola, chiamavasi allora *proscenium*. E su questo spazio, che precedeva la *scena*, rappresentavasi la favola o lo spettacolo. Il nostro *proscenio* non può essere sinonimo di quello degli antichi se non in quanto viene da noi così denominato quello spazio che è dinanzi alla così detta *scena*.

Il fondo dello spazio in cui ha luogo l'azione, invece di essere un corpo di fabbrica, d'architettura o di decorazione permanente e solida, consiste oggi in una gran tela, o in una intelajatura, su cui si dipinge ora il fondo del locale chiuso della stanza interna che esige il soggetto del dramma, ora, e secondo i diversi bisogni dello spettacolo, la vista prospettica o delle parti lontane o degli sfondi di questo locale, o viste di città, di piazze pubbliche, di campagne, di foreste, di paesaggi. La parte anteriore di questi differenti luoghi è figurata dalle quinte sulle quali si dipingono o i membri architettonici che compongono l'interno del luogo rappresentato, o gli alberi, le piante ed altri oggetti in guisa che sieno in accordo con ciò che è dipinto sulla tela del fondo.

I cambiamenti di *scena* si eseguiscono col sosti-

tuire un'altra tela a quella del fondo ed altre quinte tanto a destra che a sinistra a quelle che rappresentavano le parti laterali dell'interno, o dello spazio qualunque rinchiuso dalla *scena* (V. Teatro).

SCENOGRAFIA — (Scénographie) — Secondo l'etimologia della parola è l'arte di dipingere le scene, e questa sola parola basterebbe a mostrarci, senza le nozioni contenute nel precedente articolo, che la pittura fu spessissimo impiegata nella decorazione delle scene, sia sui teatri che non avevano una scena stabile e reale, sia ne' casi in cui alcune tele mobili, secondo che richiedeva il soggetto dei drammi, venivano a coprire, più o meno, la scena costruita e decorata stabilmente.

Ma la parola *scenografia*, in seguito alle operazioni che insegna la scienza dell'ottica, necessaria alla esecuzione di queste specie di pitture, ha dato il suo nome, come vediamo in Vitruvio, all'arte da noi denominata prospettiva (V. questa parola).

SCIALBARE — (Badigeonner) — Intonicare o imbiancare le muraglie.

SCIALBATURA — (Badigeon) — Imbianchimento delle muraglie.

SCIOGRAFIA — (Sciographie) — Rappresentazione dell'ombra, o col mezzo dell'ombra; e viene dalle parole greche *scia* ombra, e *graphein* rappresentare. Galiani è d'avviso che debba leggersi in Vitruvio *scenografia* in luogo di *sciografia*, che, in qualunque caso, non sarebbe che una parte dell'*ortografia*.

SCOGLIERA, GETTATA — (Jetée) — (Termine d'archit. idraul.) Argine o rialto artificiale costruito di materiali diversi ed in più maniere per istabilire un molo, un forte od altro a fine di arrestare la impetuosità dei fluitti del mare od il corso delle acque di un fiume.

Si distinguono colle parole seguenti, di *fascinata*, di *legname* e di *murazione* le varie specie di *scogliere*, che l'architettura idraulica è chiamata a costruire.

Delle scogliere con fascinate — Dopo di avere stabilite le fondamenta necessarie nel sito ove si vuol fare la *scogliera*, e dopo di avere riempite queste fondamenta di creta bene impastata e battuta strato per strato colla mazzeranga, si stendono parecchi letti di fascine piatte, di 6 a 7 pollici di lunghezza sopra 18 a 20 pollici di circonferenza sino a che formino un sodo della grossezza d'un piede. Disposte bene queste fascine vengono fermate da file di palicciuoli di 5 piedi di lunghezza, armati di uncini, e da verghe di 15 a 16 piedi di lunghezza, intrecciate dintorno ai palicciuoli, di manierachè la testa componga un assetto quasi a livello. Su questo assetto si forma un secondo, un terzo, un quarto letto che si ferma nel modo detto di sopra. Arrivati alla maggiore altezza che si vuol dare alla *scogliera*, si cuopre la superficie di tutto il sodo d'un graticolato di legno di faggio di 4 pollici di squadratura, i cui scomparti devono essere di 2 piedi in quadrato, fermati da piccoli pali piantati a sbieco, di 12 a 15 piedi di larghezza sopra 11 a 12 pollici di circonferenza; in fine si riempiono questi scompartimenti di pietre dure, o pietrami piatti, posti in coltello e a secco, che si batcon mazza di legno; ed i vuoti che possono risultare dalle loro ineguaglianze si forniscono di palicciuoli uniti, al pari del pietrame.

Delle scogliere di legname — Queste *scogliere* sono composte di casse di legname riempite di terra; queste casse devono essere 9 piedi più alte del mare, e la loro altezza è o dev'essere alla loro scarpa come 7 a 3. Quanto alla loro costruzione, sarebbe difficile il dimostrarla senza il soccorso delle figure: sono diversi pezzi che si collegano gli uni cogli altri. Essendo questa materia di pertinenza di un altro Dizionario noi rimettiamo per la intelligenza di questa costruzione all'*architettura idraulica* del Bélider, tomo 4, tav. 10. Alla parola *Cono* abbiamo avuto occasione di descrivere una delle opere più grandiose che sieno state fatte in questo genere, negli ultimi tempi, per la *scogliera* del porto di Cherburgo.

Delle scogliere in cotto — Si costruiscono queste *scogliere* con grossi pezzi di pietre, o cassoni riempiti di materiali, che si gettano alla rinfusa in mare, quando non è permesso di fondare a secco, facendo ture; il rimanente della *scogliera* si termina come qualunque altra opera di murazione. Rispetto alle sue dimensioni, esse non sono assolutamente determinate: la grossezza ordinaria è dai 9 ai 12 piedi, e la scarpa deve avere un sesto dell'altezza. È inutile l'osservare che la scelta della malta è una delle cose più importanti nella costruzione delle *scogliere* in cotto. Quella che si preferisce nei paesi del nord è un composto di calce fatta d'ogni sorta di conchiglie calcinate mescolate con terra di Olanda.

Abbiamo dato in un altro articolo più diffuse nozioni su questa materia, trattando delle fondamenta, considerate ne' lavori dell'antichità, nelle descrizioni che ne ha lasciate Vitruvio, e nelle invenzioni de' moderni.

SCORREZIONE — (Incorrection) — Dicesi ordinariamente nelle arti del disegno, d'un tratto o di un contorno falso, d'una maniera d'imitare che pecchi per difetto di verità e di esattezza. Quindi il disegno d'una figura è scorretto quando vi manca quella giustezza di forma che fa conoscere l'anatomia.

In architettura la *scorrezione* ha qualche cosa di men positivo, perchè le forme che impiega l'architettura sono sottomesse nelle loro proporzioni a maggiori arbitrj. Nientedimeno, nel linguaggio classico dell'arte, si chiamerà *scorretta* quell'architettura che pecca contro le regole ricevute e adottate da un lungo uso, senza che si possa far vedere la ragione di questa *scorrezione*, senza che ne risulti una bellezza particolare, senza che alcuna necessità evidente l'abbia comandata. *Scorretta* diremo quella pianta che manchi di simmetria o di parti corrispondenti, o che si discosti dalle forme regolari quando nessuna sog-

gezione, nessuna convenienza hanno obbligato l'artista a commettere di siffatte *scorrezioni*.

SCOZIA — (Scotie) — Denominazione di un membro incavato come un mezzo canale; e perciò si chiama anche *navicella*. Egli è particolarmente affisso alle basi, ove si mette tra i tori e gli astragali. Si pone ancora talvolta al di sotto del gocciolatojo della cornice dell'ordine dorico. È così detto dal greco *schotos*, *bujo*, perchè essendo concavo riceve o produce ombra nella sua concavità. Fu detto *trochilus* ed *orbiculum* dai latini, e dagli italiani *cavetto* ed anche *scorza*.

SCUDERIA — (Ecurie) — Fabbricato per uso di tenere i cavalli.

Nelle case di una modica estensione la *scuderia* che ne fa parte è un locale a pianterreno verso corte, come lo sono anche le rimesse.

L'incomodità che il rumore ed il cattivo odore delle *scuderie* sogliono cagionare, ha impegnato gli architetti a tenerle possibilmente lontane dalle abitazioni.

Nelle case spaziose e ne' palazzi viene a quest'oggetto destinata una corte particolare ed un corpo di fabbricato separato. La *scuderia* deve allora essere un lungo fabbricato in cui i cavalli si trovino separati da colonnotti o da tramezzi. Lo spazio che li racchiude è un po' alto, e forma così un pendìo per lo scolamento delle acque. La mangiatoja occupa ordinariamente la lunghezza della *scuderia*, e si bada che la luce non cada su di essa. La lunghezza della *scuderia* viene determinata secondo la lunghezza della mangiatoja, e questa dal numero de'cavalli che deve contenere la *scuderia*. Si fissa comunemente la lunghezza a 4 piedi per un cavallo da carrozza, e a 3 piedi e mezzo quella d'un cavallo da sella. Questa proporzione giova soltanto quando i cavalli sono separati da colonnotti; ma quando la separazione è a tramezzi, occorrono almeno 5 piedi o 4 e mezzo.

La prima distinzione da farsi nella costruzione delle *scuderie* è quella delle scuderie semplici e delle *scuderie* doppie.

La *scuderia* semplice è quella che ha una fila sola di cavalli, come la *scuderia* che è sotto la grande galleria del Louvre.

La *scuderia* doppia è quella che ha due file di cavalli, con un passaggio in mezzo, o con due passaggi, trovandosi i cavalli a testa a testa; e la luce cade sulla loro groppa.

Relativamente alla disposizione interna delle *scuderie* tanto semplici quanto doppie sono da aversi in considerazione alcune cose per le comodità e la salubrità.

1.° La larghezza e l'altezza che conviene dar loro.

2.° La maniera di disporvi le mangiatoje e le rastrelliere.

3.° La maniera di illuminarle e arieggiarle.

4.° La forma da darsi al pavimento.

In una *scuderia* semplice ben disposta, la larghezza dev'essere almeno di 13 piedi, otto de' quali per la lunghezza del cavallo e lo sporto delle mangiatoje; il di più è pel passaggio. Quanto all'altezza, è opportuno ch'essa sia eguale alla larghezza, se è coperta da un soffitto. Ma se la *scuderia* è a volta, conviene darle 15 piedi.

Quando le *scuderie* sono doppie, la loro larghezza dipende dal modo con cui sono disposte le fila de'cavalli. Se i cavalli si mettono testa con testa e le mangiatoje nel mezzo, la larghezza dev'essere di 30 piedi almeno, perchè sono necessarj due passaggi lungo le pareti; l'altezza non potrebb'essere minore di 15 piedi. Ma se i cavalli sono disposti lungo le pareti opposte, non occorrendo che un passaggio solo, bastano 22 piedi di larghezza sopra 10 a 12 piedi di altezza.

Le *scuderie* doppie o semplici devono essere rischiarate in modo che la luce batta sulla groppa de' cavalli. Non vi devono essere grandi aperture per non dare così un più libero accesso agli insetti volanti che molestano i cavalli. La luce dev'essere moderata.

Il pavimento delle *scuderie* sarà disposto in guisa che la parte sulla quale si tiene il cavallo abbia una inclinazione molto considerevole per dare alle acque lo scolo necessario. Questa parte dev'essere separata da passaggi mediante un rigagnolo.

Sotto la denominazione di *scuderia* si comprendono altresì i fabbricati che fanno parte del loro insieme ne' grandi palazzi, e che servono di abitazione agli stallieri, mozzi e lavoranti necessarj agli equipaggi.

Le grandi *scuderie* di Versailles, fabbricate sui disegni di Giulio Arduino Mansard, sono fra i più begli edificj di questo genere. Sono esse disposte a semicerchio all'ingresso della prima spianata del castello, a cui fanno fronte, e non sono l'ultimo ornamento di questa piazza.

Dal lato della cappella è la grande *scuderia*; la piccola è dall'altro lato. Eguale però è la loro dimensione, e la disposizione non presenta che qualche varietà di pianta. Le loro masse sono simili; e le loro facciate principali formano un semicerchio a portici separati dalla porta d'ingresso. Questi portici hanno nove arcate da ogni parte; al di sopra delle arcate sorgono due piani, il superiore de' quali è alla mansarda. La costruzione e lo stile di questi due edificj hanno maggior carattere che non il resto dell'architettura del castello. I loro cortili sono terminati da cancellate egualmente circolari, che fanno un bell'effetto. Ciascuna di queste *scuderie* ha una cavallerizza, alloggi e tutti gli accessorj necessarj, disposti con quella grandiosità ed intelligenza che era da aspettarsi da chi le ha fatte costruire.

Un fabbricato dello stesso genere, forse per sè stesso, e per rispetto ad altri, molto più suntuoso, è quello delle *scuderie* di Chantilly.

È una facciata d'una sola linea, lunga più di 100 tese, formata da un ordine solo di arcate che servono di finestre e tagliate a listelli, al di sopra delle quali

ricorre un cornicione interrotto soltanto dal corpo del padiglione di mezzo, in cui v'è la porta decorata d'ordine jonico, con un grande arco al di sopra, il cui timpano è ornato da un bassorilievo rappresentante cavalli. Questo corpo di fabbricato di mezzo è coronato da un tetto alla mansarda riccamente ornato secondo il gusto di quel tempo, e di sopra vi è scolpita una Fama a cavallo. In rientranza del cornicione di sopra menzionato regna in tutta la sua larghezza un piano di mansarde ripetute come nei due padiglioni di ciascuna estremità. L'interno si compone di una cavallerizza coperta che occupa il padiglione di mezzo, e di ciascun lato della cavallerizza delle due grandi *scuderie* doppie, per duecento quaranta cavalli. Attiguo all'ala diritta della *scuderia* vi è una cavallerizza scoperta, di forma circolare, il cui ingresso è decorato da tre grandi archi ornati di colonne joniche. Il tutto è di una grande magnificenza, fabbricato con belle pietre da taglio, spazioso, comodo, e presenta tutta la sontuosità di un monumento pubblico.

Quest'edificio è stato cominciato nel 1709 e terminato nel 1735, sui disegni d'Aubert, architetto del re.

SCUDETTO — (Ecusson) — Diminutivo di scudo. L'uso d'introdurre dei piccoli scudi nell'architettura e nella decorazione risale ad una remota antichità. Le pratiche di questo genere, che da noi viene attribuito alla cavalleria, provano un'origine molto più antica. I *clypei* e gli *scuta* che i Romani attaccavano e sospendevano nei loro edificj, sono indubitatamente la sorgente degli usi moderni, come *scutum* è l'etimologia di *scudo*.

« Un uso che è proprio di noi, dice Plinio (lib. xxxv, cap. 33) e che dobbiamo, secondo ne vien narrato, ad Appio Claudio, che fu Console con Servilio l'anno 259 di Roma; si è quello di collocare per modo di consacrazione privata, o ne'tempj, o ne'monumenti pubblici, dei piccoli *scudi* in ritratti della sua famiglia. In questa guisa egli consacrò nel tempio di Bellona le imagini de' suoi antenati, ponendoli in un luogo elevato perchè fossero in maggior vista, con onorifiche inscrizioni all'intorno. Bell'uso, soprattutto per la famiglia che può vedere in una copiosa riunione di figli e nella collezione de' loro ritratti in piccolo una lunga discendenza e per così dire la culla della sua posterità. Ognuno contempla allora tali scudi con piacere e con vivo interesse.

» L'esempio d'Appio fu seguito da M. Emilio, collega del console Q. Lutazio, il quale collocò esso pure i suoi antenati non solo nella basilica Emiliana, ma ben anche nella propria casa.

» Del resto quest'uso è di origine guerresca. Eranvi già delle imagini sugli scudi degli eroi che combatterono a Troja; di là venne la denominazione di *clypeus*, vale a dire γλυφειν, e non di *cluere*, come hanno erroneamente preteso alcuni etimologisti. Nobile e bella istituzione originata dal valore. Ed infatti ove meglio collocare il ritratto del guerriero che sullo scudo di cui egli fa uso?

Parleremo dello scudo o clipeo negli ornati architettonici nell'articolo seguente. I piccoli *scudi* possono considerarsi come rappresentazioni di clipei, come una specie d'imitazione di cui l'arte, il gusto, il capriccio, e la vanità hanno in singolar modo variate e modificate le forme. Parliamo qui di quelli che si impiegano come ornati, e degli altri di cui le leggi dell'araldica hanno prescritta la configurazione.

Abbiamo avuto occasione di dire altrove come le forme bizzarre della maggior parte di questi oggetti contribuiscano a deformare l'architettura. Pare che quando l'uso ne prescrisse l'impiego negli edificj, tornasse meglio l'applicarli in modo posticcio ed incoerente coll'architettura, come una specie d'accessorio indipendente da essa, anzi che convertirli in marmo, in pietra, o in tutt'altra materia solida che sembri voler far parte integrante della costruzione stessa. Son queste le osservazioni che il gusto può fare senza speranza che le sue lezioni prevalgano su quelle della opinione e della moda.

SCUDO — (Bouclier) — I Greci ed i Romani ebbero l'uso di appendere ne'loro tempj gli *scudi* presi ai nemici. Quelli che si vedevano ne' tempj erano di due sorta, gli uni reali, gli altri fittici, cioè un'immagine de' primi. Questi ultimi erano specie di dischi di metallo, che venivano consacrati, o in memoria di un eroe, od in rendimento di grazie per una vittoria riportata. La scultura s'impadronì di questa pratica, e fornì ben tosto un genere d'ornati proprio all'architettura, ed il cui impiego si è perpetuato sino a noi.

Esso venne più particolarmente impiegato nei fregi degli edificj; e quivi, secondo Winckelmann se ne collocarono gli originali ne'primi tempj.

« Quando successivamente, egli dice, si formarono gli spazi detti *metope*, si pensò a dar loro qualche ornamento; e quest' ornamento diede origine agli *scudi*, di cui si abbelliva il fregio del cornicione, e che si sospendeva, secondo ogni apparenza, alle *metope*. Nel tempio di Apollo in Delfo si erano sospesi degli scudi d'oro fatti colle spoglie dei Persi dopo la battaglia di Maratona, e quelli che il console Mummio fece attaccare al fregio del tempio dorico di Giove in Elide erano indorati. Le armi del poeta Alceo, ch'egli abbandonò fuggendo, e che gli Ateniesi appesero al tempio di Pallade, sul promontorio Sigeo, erano probabilmente posti nel sito medesimo del cornicione ». Nel primo passo di Pausania, che abbiamo citato, i traduttori latini e gli altri hanno letto capitello in vece di cornicione e fregio; per altro επιςυλιον significa propriamente quella parte del cornicione che va da una colonna all'altra; ma qui, come altrove, è preso pel cornicione intero, ovvero pel fregio in particolare. Del resto, vi erano altresì degli scudi attaccati alle colonne del tempio di Giove in Roma.

» Questi scudi reali fornirono in seguito l'idea di collocare degli *scudi* a bassorilievo nelle metope, e quest' ornamento è stato altresì impiegato dagli architetti de' tempi posteriori nell'ordine dorico, come può vedersi in varj palazzi di Roma che sono stati del pari ornati con altre armi e trofei militari, simili a quelli del tempio di Giove Capitolino ».

Lo *scudo* che si impiega nei fregi è per lo più ovale; e caricato di teste o bocche di Gorgoni, di lioni o d'altri animali. Quello detto *navale* è distinto da due cartocci.

SCULTURA — (Sculpture) — (*Arte dello Scolpire*). Quest'arte considerata negli elementi d'imitazione della natura che le sono proprj, e nella speciale sua teoria, essendo indipendente dall'architettura, non dovrebbe, a tutto rigore, aver luogo in questo dizionario.

Nel farne però menzione, come abbiamo fatto anche della pittura, la riguarderemo unicamente sotto i rapporti che il lavoro e le opere di essa hanno coll'arte di fabbricare. A tre, secondo noi, si riducono i principali, il cui sviluppamento dev' essere conosciuto dall' architetto.

Il primo consiste ne' diversi usi che l' architettura suol farne; il secondo nel valore che un uso ben inteso della *scultura* può dare agli edificj; il terzo è quello dell' accordo che deve regnare fra lo stile ed il gusto dello scultore, e lo stile ed il gusto del monumento, cui egli applica le sue opere.

Ad alcune nozioni generali su questi tre punti noi ristringeremo il presente articolo, rimandando il lettore alle voci Bassorilievo, Busto, Ornamenti, Statue ecc.

De' diversi usi della Scultura negli edificj.

Se si volesse cercare nella natura stessa delle cose (lo che sembra affatto inutile) qual sia il principio del legame della *scultura* coll'architettura, basterebbe considerare la rassomiglianza che esiste fra le due arti nell' ordine solo della materia da cui dipendono i loro lavori. Le opere in fatti della *scultura* non si presentano agli occhi che per via dei materiali ch' essa impiega; e l'architettura del pari non acquista consistenza che dai materiali che pone in opera; cosicchè, ridotta alla semplice idea della esecuzione meccanica, l'arte di edificare non giugne a realizzare i suoi concetti che facendo uso della maggior parte de' processi e de' mezzi pratici che le sono comuni insieme coll' arte dello scultore.

L' arte dello scultore essendo entrata necessariamente sino dall' origine dell' architettura nella elaborazione materiale degli edificj, fu naturale ch' ella se l' associasse più strettamente, da che, sviluppandosi il gusto, le fu d' uopo far servire gli ornamenti anche a variare le invenzioni, a caratterizzare i differenti modi, a moltiplicare le forme, le combinazioni e gli effetti delle sue opere.

L' arte scultoria, per esempio, divenne indispensabile all' architetto per istabilire quella varietà di carattere che fissa il genere proprio di ciascun ordine. Si comprese che le proporzioni attribuite alle forme costitutive di ciascun ordine acquisterebbero un valore novello ed un' azione più immediata sui sensi e sullo spirito, quando una misura più o meno variata ed una scelta diversamente graduata d' ornamenti si trovassero in rapporto colle impressioni dipendenti dal loro tipo caratteristico. Laonde l' ordine dorico, che esprime forza e solidità, non ebbe a richiedere dalla *scultura* la eleganza ed il lusso degli ornamenti che convengono agli altri due ordini. I triglifi, che richiamano alla memoria la primitiva costruzione in legname, escludendo dal fregio ogni altro partito di decorazione, gl' intervalli che li separano furono i soli spazj che la *scultura* potè occupare. Del resto tutti i profili, sì del capitello, che della trabeazione, dovettero rimaner lisci, e si durerebbe fatica a citare nell' antichità greca una eccezione a questa regola. L' ordine jonico al contrario dovette alla *scultura* l' eleganza del suo capitello, e i dettagli diversamente variati del suo fregio, de' suoi mutuli, dei tori della sua base, di tutte in somma le modanature intagliate della sua cornice. La *scultura* fu inoltre chiamata a far rilevare, con tutta la energia de' suoi mezzi, il più eminente carattere della ricchezza in tutte le parti dell' ordine corintio. Basta citare il capitello di questo nome per far sentire e come la *scultura* in quest' ordine si trovò identificata coll' architettura, e come le risorse dell' ornamento aggiungano valore a quelle delle proporzioni.

Maggiore sviluppamento intorno a questo particolare sarebbe inutile. È chiaro che l'arte scultoria è in realtà una parte necessaria dell'architettura, la quale a lei deve per così dire la energia del suo linguaggio, in quanto che essa serve potentemente a determinarne le idee, a renderle intelligibili, e ad ingagliardire le sue impressioni.

Ma oltre a questo impiego, che si può dire obbligatorio, della *scultura*, nelle opere dell' architetto chi potrebbe enumerare tutte le obbligazioni che le ha l' architettura? Basta il considerare, che l' arte ornamentale è la minima delle parti dell' arte dello scultore, la quale comprende due grandi divisioni, quella de' bassirilievi e quella delle statue.

Non saprebbe dirsi sotto quanti rapporti e a quante parti degli edificj gli antichi facessero servire la *scultura* a bassorilievo. Sarebbe per avventura più facile e particolarmente più spedito l' indicare le parti che sembrano non aver ammesse figure a bassorilievo. Parliamo qui dell' architettura greca, perchè è noto abbastanza che in Egitto l' uso pressochè generale fu di coprire tutto il corpo degli edificj colla *scultura* geroglifica a bassorilievo, eseguita secondo i diversi processi di quel paese.

Ognuno confesserà, che le *sculture* a bassorilievo degli Egiziani altro non furono nel loro impiego sugli edificj che vere inscrizioni, ed aggiugniamo che a quest' ufficio doveva naturalmente restringersi l' arte

di cui parliamo, allorquando imperiose circostanze impedivano lo sviluppamento della imitazione. Presso i Greci, ove la *scultura* non trovò, nemmeno nella sua origine, tanti intoppi, quanti ne incontrò nell'Egitto, vediamo che i bassirilievi applicati all' architettura non furono, anche da principio, che una specie di scrittura (V. Bassorilievo). Quando pure la imitazione ebbe fatto dei progressi in ogni genere, convien riconoscere che le figure, ricevendo maggiore perfezione, non si allontanarono dal sistema che tendeva a farle riguardare come segni convenzionali, come caratteri di un modo di scrivere e di tracciare le idee delle cose e delle persone, su fondi di cui non era libero il disporre che a norma e secondo le convenienze dell' architettura.

Egli è in fatti permesso il credere che l'uso della *scultura* a bassorilievo non uscisse giammai dalla sfera delle attribuzioni architettoniche. Mi spiego: ne' tempi moderni, come è noto, gli scultori sonosi esercitati ad eseguire dei bassirilievi, in certo qual modo, come quadri, vale a dire indipendenti da ogni destinazione determinata, e soprattutto dall' impiego o dall' applicazione che può farsi all' esterno degli edificj. Di là nacque quel genere pittoresco, che si nota anche nelle opere del secolo decimoquinto, in cui viste prospettiche davano alle composizioni certe lontananze che distruggono, per l' effetto e per la vista, l' apparenza del fondo reale, e della superficie dalla quale si staccano le figure. E questo genere di bassirilievi non ci presenta certo la *scultura* antica; e sia che si pretenda fosse questo presso gli antichi un sistema ragionato; o solamente ignoranza, dalla parte dello scultore, de'processi della prospettiva lineare, noi possiamo affermare che non se ne ritrova presso loro alcuna traccia.

Noi siamo inclinati a credere che ciò debbasi, in gran parte, a quell' impiego sì generale e sì moltiplicato che l'architettura fece della *scultura* a bassorilievo. In fatti convien pur anche riguardare, come lavoro dell' architettura, quel numero infinito di oggetti, come vasi, treppiedi, candelabri, are, cippi, urne sepolcrali ecc. donde proviene quella quantità di bassirilievi antichi, ora staccati dai monumenti sui quali furono intagliati.

Ogni cosa pertanto ci mostra con quale spirito l'architettura antica impiegava la *scultura* del bassorilievo. Ora, a noi sembra che il solo buon senso debba sempre prescriverne lo stesso impiego sia ne' fregi delle trabeazioni, sia intorno ai muri di cinta, come anche sui vasi e su qualsiasi superficie che non possa ammettere l'idea d'uno sfondo.

Eccetto in fatti alcuni casi particolari, in cui la *scultura* a bassorilievo fu chiamata a far le veci della pittura in un dato quadro, e indipendente dalla costruzione del monumento, l' impiego che la natura delle cose le assegna deve costantemente ridursi ad essere una specie di scrittura figurativa, vale a dire che i personaggi, i fatti e le cose ch' essa rappresenta, devono tanto per l' interesse proprio che per quello dell' architettura, svilupparsi sopra un piccol numero di piani, e in modo che la superficie dei membri e delle parti dell' edificio non ne sia, e non ne sembri alterata.

Quanto alla statuaria tutti ne conoscono gli usi diversi nell'architettura, ed è noto altresì sotto quanti rapporti contribuiscano le statue all'abbellimento degli edificj, sia ch'esse vengano collocate quai finimenti sulla sommità loro, sia che vengano addossate ai muri, o che occupino gl' interstizj delle colonne, o finalmente che riempiano le nicchie a ciò destinate.

Le notizie più esatte che i viaggiatori ci hanno fornito intorno a parecchi tempi della Grecia, fanno credere che l'impiego delle statue sia stato più frequente che non si pensa, e sul quale non avevamo antecedentemente che nozioni congetturali; intendiamo parlar delle statue collocate sui timpani dei frontoni. È provato, colle figure stesse che sono state levate dai frontoni rovinati del tempio di Minerva in Atene, e che sono state trasportate a Londra, che lo spazio interno di questi frontoni era occupato da ogni lato del tempio da oltre una ventina di statue suscettibili d' essere isolate, e così ben terminate nella parte addossata al timpano, come in quella che facea prospetto all' osservatore. Anche nei frontoni del tempio di Egina le statue erano destinate a tale uso, come lo hanno provato gli avanzi rinvenuti a piè de' frontespizj di questo tempio frammezzo alle ruine. Questi fatti costanti hanno fatto presumere che una serie di statue antiche, come quella della famiglia di Niobe, avesse potuto occupare simili spazj. Tale impiego sin qui sconosciuto delle statue negli edificj non deve però escludere quello della *scultura* a bassorilievo applicata ai frontoni: si può creder anche, che il molto sporto delle statue non permettesse di collocarle che in ragione della profondità del frontone; e questa profondità era una delle conseguenze naturali della grande projettura dei membri e de' profili dell' ordine dorico.

Del pregio che la Scultura dona agli edificj.

Quando si ponga mente al molteplice e svariato uso della *scultura* nell' opere architettoniche, è facile immaginare il pregio che quest' ultima acquista, tanto riguardo al diletto che porge agli occhi, quanto a quello che ne prova lo spirito. Quanta superficie e quanti spazj lasciati dalla costruzione, comandati dalla solidità e da una moltitudine di bisogni o di suggezioni, rimarrebbero insignificanti e privi d'effetto, come d'impressioni sui sensi, se la *scultura* non venisse colla varietà de' suoi ornati a romperne la monotonia, a temperarne la freddezza! A non considerare i lavori della *scultura* che sotto questo rapporto, siamo obbligati di riconoscere che essi divengono per l' architettura un mezzo, la cui privazione stessa non lascia di contribuire a caratte-

rizzare gli edificj. Se ve ne sono di quelli, che debbono il loro pregio al lusso ed alla copia della *scultura* ornamentale, altri per lo contrario ve ne sono il cui effetto, impressione e bellezza dipendono precisamente dalla mancanza totale di questi accessorj. Suppongasi un paese, in cui l' architettura, senza veruna cooperazione della *scultura* sia ridotta alla uniformità della materia ed alle sole varietà di forme o di proporzioni, non è malagevole il presentire la indifferenza che questa specie di uniformità produrrebbe sulla maggior parte delle persone.

La *scultura*, per quelle varietà che ammette negli edificj, sembra comunicar loro in certa maniera un principio di vita; essa ne moltiplica gli spazj diversificandoli, crea de' bisogni che diventano piaceri, vi introduce oggetti di confronto che servono a far meglio valutare le distanze e le dimensioni, e sottopone all' occhio per così dire una scala di rapporti e di misure.

Sarà egli necessario il dire a qual punto i soggetti che l'architetto richiede allo scultore di trattare sugli spazj che gli fornisce, contribuiscano ad appagare lo spirito dell'osservatore sia istruendolo dell'uso cui è destinato il locale, sia svegliando in lui delle idee che aggiungono l' incanto dell' impressione morale al piacere delle sensazioni fisiche? Non è dalla scelta o giudiziosa od ingegnosa degli oggetti così storici, come poetici od allegorici trattati dallo scalpello dello scultore tanto al di dentro che al di fuori degli edificj, che lo spettatore deve apprezzare, con l' impiego d' un monumento, quel felice effetto d' armonia morale che mette tutte le parti in accordo coll' insieme, e fa rispettivamente servire a uno scopo comune l'utile ed il dilettevole?

Se tali sono i vantaggi che l'architettura ritrae dall' unione colla *scultura*, ben si comprende quanto importi al pregio stesso degli edificj che i diversi generi d' ornamenti prodotti dallo scalpello non vi sieno (lo che avviene di sovente) introdotti come luoghi comuni i quali, incontrandosi da per tutto, non dicono nulla in alcuna parte. Certo l'architetto ha qualche volta bisogno di riempire certi vuoti, d' occupare l' occhio dell' osservatore, di nascondere alcune irregolarità, o di stabilire alcuni punti di simmetria. Si conosce una quantità di oggetti e d' invenzioni triviali che si presentano senza fatica all' ornatista. Dalla scelta di questi mezzi si riconoscerà il gusto dell' architetto. In questo immenso repertorio d'ornamenti che vengono senza ragione ripetuti, ve n'ha che possono per mezzo d' accessorj significativi, di acconciamenti nuovi, acquistare un valore di significato analogo al momento, cui esso verrà applicato.

Dell' accordo dello stile della Scultura con quello dell' Architettura.

Qualunque sia il pregio che gli edificj acquistano dalle opere della *scultura*, vi ha, come abbiamo or ora veduto, a lato di questi vantaggi alcuni inconvenienti da evitare. L' abuso nasce sempre dall' uso, ed è nella natura d' ogni uso che si perda di vista il principio della sua utilità. L' abitudine familiarizza gli occhi con oggetti, a cui lo spirito non si cura più di chiedere alcun significato. L' architetto stesso non di rado veggiamo impiegare i segni o le immagini degli oggetti, come farebbe colui che associasse i caratteri della scrittura senza informarsi del senso che possono rendere. Questo abuso accadrà, particolarmente se l'architetto cessando di essere l' ordinatore dell' insieme e de' più piccoli dettagli, lascia al libero arbitrio dello scultore la scelta degli ornati, e quella dello stile, del gusto e della foggia degli oggetti, o in bassorilievo, od in statue, che dovranno essere associati alla architettura. Questo accordo di stile fra le due arti è molto più importante di quello che non si crede.

Lo *stile* o la *maniera*, nelle arti del disegno, è una qualità che può essere intesa, sentita o definita diversamente; ma fra le diverse idee che se ne danno la più sensibile è quella che risulta con evidenza dal suo effetto, perch' essa è facile a colpire per mezzo degli occhi. Secondo questa idea, lo stile è quello che imprime all' opere artistiche una fisonomia particolare e talmente distinta, che niuno può cadere in errore. Non è quindi possibile il confondere la *scultura* antica, per esempio, con quella del Bernini, nè le statue composte (eseguite con un principio semplice) in attitudini per lo più rettilinee, con quelle nelle quali una smania disordinata di varietà introdusse gli effetti pittoreschi, le pose contrastate, i movimenti fuori d' appiombo.

Ora si tratta di sapere quale di questi due sistemi di scultura convenga meglio all' architettura. Ma quest' arte evidentemente ammettendo le statue nella decorazione, non può dar loro che delle attitudini che si compongono di forme più o meno regolari, e soprattutto di linee rette nell' elevazione. Il solo sentimento dell' accordo o dell' armonia delle linee indicherà pertanto che le statue o nude o vestite ed in posizioni e con acconciamenti, che diremo *all'antica* (per definirle con una sola parola), se sono collocate fra colonne od in nicchie, produrranno un miglior effetto di quelle, le quali colle attitudini, colle membra, e colle drapperie svolazzanti contrastassero colle masse o colle forme da cui sono circondate. Lo stesso dicasi delle statue decorative che coronano i fastigi dei monumenti. Alcuni critici hanno biasimato l'impiego delle statue in siffatte attitudini sotto pretesto che dove non è a presumersi la presenza di un essere vivente non se ne debba neppure permettere la rappresentazione. Idea falsa, la quale non è che uno dei moltissimi errori del gusto moderno nelle convenienze della imitazione, la quale viene confusa con quella illusione di cui è proprio il far prendere l'apparenza per la realtà.

È incerto se gli antichi abbiano mai inteso sotto questo rapporto l' imitazione, che appartiene particolarmente alla *scultura*, in cui la sola mancanza di

colori naturali è un ostacolo insormontabile a quella illusione che può riguardarsi come lo scopo o il capolavoro dell' arte. Ma in qualunque maniera lo intenda lo statuario, e qualunque sia il punto a cui si propone di spingere l' effetto della sua imitazione sui sensi dell' osservatore, bisognerà però sempre convenire che l' architetto è tenuto di considerare diversamente le produzioni. Egli non può mai avere l' intenzione d' impiegare le figure, vale a dire di farle considerare come esseri viventi. Le statue non sono per lui che statue, e la *scultura*, sia per le opere a bassorilievo, sia pei simulacri a tutto rilievo non è nei veri suoi rapporti coll' architettura, che un mezzo di ornare gli edificj, di spiegare la destinazione loro, e di aggiugnervi un pregio novello.

Tuttavolta si vede che le due arti lavorando in certa guisa di conserva, impiegano istrumenti comuni e si esercitano in generale sulla materia stessa. Or ecco ciò che rende ancora indispensabile fra esse un gusto conforme nel lavoro, uno stesso genere di processo nella elaborazione della materia. Secondo la dimensione degli edificj, secondo l' ordine che vi si è impiegato, secondo il grado di carattere più o meno grave, più o men ricco o grazioso, lo scalpello dello scultore è tenuto di dare alle sue opere maggiore o minor libertà o severità, maggiore o minor arditezza o precisione, maggiore o minor sporgenza o dolcezza; e quell' armonia di carattere, di cui è facile il comprendere la necessità rispetto agli ornati ed alle sculture aderenti ai fondi ed alle masse dell' architettura. Si comprende pure ch' essa non è meno importante nella esecuzione delle statue, quantunque meno strettamente legata alla costruzione.

Questa teoria di gusto non riguarda che l' impiego delle statue che l' architetto introduce nelle sue composizioni come destinate a farne parte sia per l' ufficio ch' esse devono adempiere sotto il rappòrto della decorazione, sia per quello che loro impone la destinazione dell' edificio. Mille ragioni, mille convenienze possono dar luogo a statue, alle quali non si potrebbero applicare queste considerazioni, senza dubbio suscettive di non poche modificazioni.

SCUOLA — (Ecole) — Vocabolo che in generale indica uno stabilimento, un luogo dove si insegna.

In francese, come pure in italiano, v' ha una distinzione fra *Scuola e Collegio*. Quest' ultima parola si appropria in modo speciale, come abbiamo già veduto (V. Collegio), agli stabilimenti in cui s' insegna ai giovani le umane lettere, le lingue e gli elementi della letteratura o della filosofia.

Il nome di *scuola*, per uno de' capricci dipendenti dall' uso che è l' arbitro delle lingue, si dà pur anche ai luoghi destinati alla istruzione dell' infanzia ed agli edificj, ove si insegnano le scienze e le arti. Così suol dirsi le piccole *scuole*, le *scuole* di carità, come altresì la *scuola* di diritto, di medicina, di chirurgia, ecc.

È chiaro che questa ultima, riunendo un numero di professori ed una moltitudine di studenti e di uditori richiede, in un ampio spazio, grandiosi edificj, il cui carattere esterno deve corrispondere all' importanza dell' uso cui sono destinati.

La città di Parigi offre parecchi monumenti ragguardevoli in questo genere. Il più pregevole sotto tutti i rapporti, e particolarmente sotto quelli dell' architettura e del carattere proprio alla sua destinazione, è la *scuola* costruita nel 1774 per l' insegnamento della chirurgia, da Gondouin, e divenuta poi *scuola di medicina*.

Sebbene l' architetto non potesse disporre che di un terreno molto angusto per innalzarvi il suo edificio; nondimeno riuscì a dargli l' aspetto e la importanza di un monumento pubblico. Semplice e regolare ne è la pianta: il porticato da cui è circondato il cortile s' addice benissimo al soggetto. La scultura applicata alla decorazione dell' insieme vi è trattata con altrettanto gusto che saggezza: essa ha il merito non comune di una composizione significativa e di una saggia esecuzione. Il peristilio, sotto il quale si apre la porta del grande anfiteatro, è composta di sei colonne corintie di un bel garbo, di una eccellente proporzione, ed il cui intercolonnio picnostilo contribuisce indubitatamente all' effetto ch' esso produce.

La facciata del monumento verso la contrada presenta a pianterreno un passeggio a galleria divisa dai due massicci che servono di accompagnamento alla porta d' ingresso, e che sono ornati di tavole piene d' inscrizioni. Questa galleria, a quattro fila di colonne, è sormontata da un attico che contiene la biblioteca ed il gabinetto anatomico. Nell' interno del cortile vi sono parecchie sale destinate alla *scuola* pratica, alle sedute de' corsi particolari ecc.

L' anfiteatro di cui Luigi XVI pose la prima pietra nel 1774 è il luogo più importante di tutto il monumento: esso può contenere da circa 1200 allievi. È un semicerchio con gradini, il cui punto centrale al basso è occupato dalla cattedra del professore e dalla tavola di dimostrazione. Abbiamo detto che nel dinanzi sorge un peristilio corintio, il cui frontone è ornato di un bassorilievo semplicissimo, ma di un gusto elegante che rappresenta la Teoria e la Pratica, che si porgono la mano sull' altare della Scienza.

La *scuola* di diritto è pure un grandioso edificio, la cui facciata esterna era stata progettata da Soufflot, per fare, a riscontro di un' altra simile, la piazza, che questo architetto doveva terminare di fronte alla chiesa di Santa Genoveffa. L' esterno della *scuola* di diritto non presenta nulla di osservabile. Una gran corte ornata di portici nell' interno, una costruzione solida ed una buona distribuzione ne formano il merito principale.

Il più grandioso degli stabilimenti conosciuti sotto il nome di *scuola* in Parigi, è certamente quello denominato in oggi *scuola militare*; ma essendo stata soppressa quella istituzione, serve presentemente di caserma. Questo monumento, una delle opere più grandiose del secolo scorso, dovuto all' ingegno di

Gabriel, sebben tolto al pristino suo uso e spogliato di tutto quanto poteva dargli pregio, non lascia però di offrire una mole grandiosa d'architettura, alla quale, come al palazzo di San Giovanni in Laterano di Roma, non manca per sembrare quello che è se non di trovarsi in mezzo alla città, posto in un punto di confronto con altri edificj.

Scuola -- Si adopera questo vocabolo in un senso più astratto, per indicare in più generi, come di filosofia o di letteratura, o d'arte d'imitazione, il gusto e la maniera di alcun filosofo celebre, di qualche oratore o poeta distinto, di qualche artista rinomato, di tutti quelli in somma che per la stima e l'ingegno loro hanno prodotto un gran numero di proseliti, d'imitatori o di copisti.

In questo senso pertanto, ed in fatto d'arti del disegno, dicesi la *scuola* di Raffaello, la *scuola* di Michelangelo, la *scuola* del Palladio. Ora si chiama opera dell'una o dell'altra di queste *scuole* non solo quella che è stata eseguita dall'allievo di uno di questi maestri, ma quella eziandio che, molto tempo dopo la loro morte, è stata condotta secondo i principj e secondo il gusto e la maniera che hanno un tempo caratterizzate le opere loro.

In un significato ancor più generale si dà il nome di *scuola* al gusto ed alla maniera che hanno distinto un paese da un altro, un'epoca da un'altra, e diciamo quindi *scuola romana*, *scuola firentina*, *scuola veneziana* ecc.

Questa diversità di carattere nella maniera d'imitare la natura, e che sa distinguere le opere de' diversi paesi, ha esistito in ogni tempo. Le arti nella Grecia offrirono un tempo questa specie di diversità. Plinio la chiama generi (*genera*). In pittura ve n'erano due soltanto prima del pittore Eupompo, cioè l'*elladica* e l'*asiatica*; ma la pittura di Sicione fu causa che venne suddivisa l'*elladica* in tre che furono la *jonica*, la *sicioniana* e l'*attica* (Plinio lib. XXXV, cap. X.); che noi chiameremmo la *scuola* jonica, sicioniana ed attica.

SDRUCCIOLO — (Imposte) — La pendenza delle impostature. Dicesi anche *Pulvino*, *Imposta*.

SECCO-SECCHEZZA — (Sec, Sécheresse) — Questo difetto nelle arti del disegno sembra particolarmente dipendere dal modo d'esecuzione, perocchè il suo effetto balza all'occhio così, che facilmente ne può esser giudice.

L'effetto della *secchezza* in pittura, risulta soprattutto dalla mancanza di fusione nell'impiego delle tinte, o dall'applicazione de' colori, per modo che i contorni delle figure rimangono delineati con eccessiva purezza che impedisce loro di bene unirsi col fondo. Questo effetto può anche provenire da un eccesso di piccoli dettagli nel disegno stesso degli oggetti, nel voler, per esempio, che si contino i capelli, i peli, le più leggiere modificazioni dell'epidermide. Per farsi un'idea della *secchezza*, basta richiamare le prime opere di pittura all'epoca del suo risorgimento nel secolo decimoquarto.

Gli stessi difetti si notano nelle prime sculture di quel tempo. La magrezza delle forme, la cura eccessiva de' più minuti dettagli, producono la *secchezza* nelle opere della scultura.

A noi sembra pertanto che rispetto all'architettura l'effetto della *secchezza* riuscirà più particolarmente sensibile in quella parte dell'arte che dipende dal lavoro della materia e dall'impiego dello scalpello: non già che l'architetto non possa contribuirvi anch'esso col moltiplicare di troppo i membri, e col non lasciare fra essi gli spazj necessarj. Ma egli è evidente che la maniera sola di trattare o i profili o gli ornati con troppa magrezza, con angoli troppo acuti, con uno strumento per così dire troppo tagliente darà alla forma una specie di asprezza. Una quantità soverchia di minute parti scavate nei filetti, ne' listelli, o di fiori stipati gli uni cogli altri, produrrà certe ombre o punti neri che daranno all'aspetto generale quel carattere duro che chiamasi *secchezza*.

* SEDILI — Quei luoghi dove gli architetti fanno posare le teste e gli spigoli degli archi. Diconsi ancora sedili alcuni pilastri, che poco fuori del terreno si murano nelle cantine e tinaje, fra di loro distanti, con travi di legno sopra dall'uno all'altro a foggia d'architrave, sopra i quali posano le botti, e' tini. — *BALD.*

SEGA — (Scie) — Strumento di ferro dentato, fermo in un telajo di legno, con cui si tira: con tale strumento si dividono i legni per lungo, o vogliam dire, per lo diritto, o per lo traverso ancora, quando essi legni non eccedono in larghezza quella del telajo, nel qual caso, per non poter passare esso telajo, vi si adopera il segone.

— da pietre — (Scie sans dents) — Strumento simile alla sega da legno ma senza denti, fatto di lamiera di ferro, grossa, sottile, lunga e corta a proporzione delle pietre che debbono segnarsi. Alle pietre dure s'adoperano con ismeriglio, e alle tenere con rena.

— grande o segone — (Scie de charpentier) — Sega senza telajo, in luogo del quale ha due manichetti; serve per recidere a traverso il legname intero, per farne toppi o rocchi, come altri dicono.

— da volgere — Sega stretta la quale con facilità segando si volta in giro o altrimenti.

SEGARE — (Scier) — Adoprar la sega, ricidere con la sega.

SEGATURA — (Sciage) — Il fesso, che fa la sega nel legno segando. E per quella parte del legno che ridotta quasi in polvere, casca in terra in segando. Questa segatura è ottima per ripulire i pavimenti di marmo dalla polvere e sudiciume.

SEGESTE — (Segeste) — Antica città della Sicilia, di cui si veggono ancora degli avanzi distanti dal sito ove esiste attualmente il tempio, di cui ci faremo ora a parlare, il quale forse ne era un tempo egualmente distante, se vogliasi supporre che la città fosse più vicina al mare.

Certo è che a qualche distanza da questo tempio si rinvengono dei frammenti di antiche volte molto rovinate, dei vestigi informi di un teatro, che si distingue appena, degli avanzi di cisterne costruite in pietre di una grande dimensione. Tutto dà a divedere che eravi quivi una città considerevole. Ma converrebbe fare su questo terreno, presentemente assai deserto, delle ricerche particolari per riconoscere qual fosse la forma e quale la estensione di questa città.

A quanto sembra, un po' prima di arrivare alla città di *Segeste* sorgeva il magnifico tempio, che dicesi consacrato a Cerere, del quale sussiste attualmente il corpo più intero che siasi per avventura conservato in tutta l'antichità. Intendiamo parlare del colonnato che circondava la cella, del quale tutte le colonne sono ancora in piedi, coi due frontoni del pronao e del postico.

La pianta del tempio è un quadrato lungo 177 piedi sopra 74 nei lati, comprese le colonne di cantonata. Le colonne hanno 28 piedi, 6 pollici di altezza, e 6 piedi, 4 pollici di diametro. L'intercolonnio generale è di 7 piedi ed 1 pollice, eccetto fra le due colonne che formavano l' ingresso, lo che produce una differenza di 9 pollici in più, ma che diviene insensibile all'occhio. La trabeazione ha 10 piedi, 10 pollici d' altezza.

Il frontone è molto abbassato, cosicchè il tempio non ha in tutto che 58 piedi di alzato, compresi anche i tre gradini che girano tutto all' intorno. Le colonne hanno dai 10 ai 13 corsi di pietre. V'ha una singolarità nel tempio di *Segeste*, ed è che le colonne hanno un inviluppo di materia che eccede il loro diametro di 2 o 3 pollici, e da cui sono esse circondate per tutta la loro altezza. Il bugnato conservato per la comodità della costruzione esiste ancora alle basi delle colonne, come anche in molte pietre di basamento o dei gradini del tempio che non son punto interrati. Si trovano di questi bugnati sparsi in molte altre parti di questa costruzione, ed anche in alcune pietre de' frontoni, lo che potrebbe indicare che il tempio non sia stato interamente finito, e quindi non consacrato. Forse per questa ragione egli sarà stato salvo, particolarmente per la sua lontananza dalla città, dagli incendj e dal saccheggio de' barbari.

Noi abbiamo ricavati questi dettagli dal quarto volume del *viaggio pittoresco di Napoli e di Sicilia* dell'abate di *Saint-Non* che si ritiene finora l'opera che meglio d' ogni altra descriva il tempio di *Segeste*. Trovasi nel viaggio di Guglielmo Wilkins un disegno completo, ma accompagnato da poche osservazioni. Rileveremo alcuni errori nell' estratto che siamo per riferire.

E da prima ella non è una singolarità particolare al solo tempio di *Segeste* quella *specie di tamburo* (come si legge nella descrizione) che eccede il fusto della colonna e lo circonda in tutta la sua altezza. Si può vedere all' articolo *scanalatura* quello che si è detto di questa specie d' inviluppo, che riscontrasi nelle colonne del tempio di *Segeste*, come altresì in quelle del tempio di Toricio, e a parer nostro in alcuni altri tempj d' ordine dorico greco. Questo preteso inviluppo non è altro che l' eccesso della materia lasciata al diametro della colonna per essere poi abbattuto quando si eseguiscono le scanalature, come abbiamo fatto vedere, mediante un processo estremamente semplice, all' articolo or ora citato.

Ora tutto ciò serve a confermare la opinione che il tempio di *Segeste* non fosse stato terminato. Questo fatto, già reso evidente, spiega altresì i piccoli bugnati lasciati in molte pietre, e smentisce la idea che pare essere stata adottata nel suo disegno da Guglielmo Wilkins, cioè che fosse questo un ornato del basamento.

Rimane ancora un oggetto di dubbiezza o di discussione. Le pietre che, sotto ciascuna colonna, fanno loro, nello stato attuale, uno zoccolo od una base quadrata, erano esse destinate a fare quest' ufficio, oppure gl' intervalli che le separano presentemente dovevano eglino essere riempiti di pietre di eguale altezza, dando così un gradino di più al tempio? Guglielmo Wilkins, nel suo disegno, adotta la prima opinione. Ma, secondo noi questo tempio supposto finito essendo interamente conforme a tutti gli altri di ordine dorico greco, che si conoscano, e di cui tutte le colonne sono sempre piene di base in que' colonnati peripteri, si ha ragione di conchiudere che i pretesi zoccoli quadrati del tempio di *Segeste* sono una prova novella che l' edificio non era terminato.

Non mancano nell' esterno di questo tempio, che alcune pietre del frontone, staccate e rovesciate da qualche particolare accidente. La seconda colonna della facciata orientale essendo stata danneggiata dal fulmine, essa venne ristaurata per quanto lo poteva essere. L' interno di questo colonnato è assolutamente vuoto. Converrebbe fare degli scavi per assicurarsi se vi era stato costrutto, o solamente cominciato, il muro della *cella*.

* SEGNARE — Contrassegnare, far qualche segno. In termine di nostre Arti si piglia propriamente per fare quel disegno, o segno o lineamento, col gesso in su la tela o tavola, accennando la figura che 'l Pittore vuol dipignere; e quello che fa lo Scultore con carbone, o matita sul marmo per dimostrare la quantità che ne dee levare; e l'Architetto per esprimere il suo pensiero con facilità e brevità, e quasi accennandolo. — BALD.

SEGRETA — (Cachot) — Prigione nella quale i ministri della giustizia non permettono che si favelli ai rei che vi sono ritenuti.

SELINUNTE — (Selinunte) — Anticamente *Selinum*, città della Sicilia. Diodoro Siculo riferisce che questa città fu interamente saccheggiata da Annibale, che le sue case furono abbruciate e demolite; ma non è detto precisamente chi ne abbia rovesciato i tempj; anzi dal testo di questo scrittore possiamo conchiudere il contrario.

Lo stato di ruina in cui si presentano attualmente gli avanzi dei tempj di *Selinunte* mostra chiaramente che la loro distruzione fu l'effetto di tutt'altra causa.

È facile il vedere, per l'ordine che regna nella posizione de' materiali, per le paralelle che hanno conservato nella loro caduta, per le linee rette in cui si trovano ancora dei pezzi interi di cornicione, che la demolizione è stata l'opera di violente scosse di terremoto, che avranno rovesciato tutte le colonne, ed in una direzione uniforme, vale a dire da ponente a levante.

Il più piccolo di questi tempj, quello di mezzo, ha conservato a posto tutti i corsi delle sue colonne. Questo edificio aveva sei colonne di facciata e tredici ne' lati, comprese due volte quelle di angolo. Esse hanno 5 piedi, 5 pollici di diametro, ed il loro intercolonnio è di 8 piedi, 5 pollici: sono scanalate, senza base, e poggiano sul gradino superiore del basamento. Questo tempio, a quello che sembra il più compiuto di tutti, era stato condotto con molta diligenza ne' suoi dettagli, ma è più guasto degli altri nella parte interna.

Il secondo tempio, situato vicino al precedente ed in una linea paralella ad esso, è molto più ruinato, nè offre ai disegnatori tali traccie da poterne riordinare gli elementi. Esso pure aveva sei colonne nel frontispizio e tredici dai lati, comprendendo due volte quelle di angolo. Più considerevoli sono le sue dimensioni. Del resto presenta lo stesso stile d'ordine dorico.

I disegnatori del viaggio pittoresco dell'abate di Saint-Non passarono dalle ruine di questi due tempj a quelle del più grande di tutti, che si crede fosse il tempio di Giove Olimpico. Esso era di una dimensione che può dirsi colossale. Il diametro delle colonne, al loro corso inferiore, era di 10 piedi, e la misura dell'intercolonnio era eguale a quella del detto diametro. Questo tempio era pseudodiptero: aveva otto colonne di fronte e sedici alle ale od ai fianchi.

L'area di questo vasto edificio è coperta di pezzi enormi di pietra, ammucchiate le une sulle altre. Alcune più distinte per la posizione loro data dalla caduta, lasciano scorger meglio il posto che hanno occupato. Certe pietre della trabeazione hanno 24 piedi e 10 pollici di lunghezza. Pare che l'interno di questo tempio fosse decorato di due ordini di colonne l'uno sovrapposto all'altro.

Si nota nelle colonne di fronte ed in quelle dei fianchi, che alcune soltanto furono scanalate, prova che il compimento di questo tempio fu interrotto dalla guerra, e che in seguito circostanze calamitose obbligarono di lasciar l'opera imperfetta.

Noi qui non abbiamo fatta menzione che di tre tempj, di cui il viaggio dell'Abate di Saint-Non ci dà una compendiata descrizione. Dobbiamo però soggiungere, che vi si trovano inoltre le traccie della esistenza di tre altri tempj del medesimo ordine dorico greco, egualmente rovesciati, i cui materiali per altro possono fornire ai disegnatori i mezzi di riordinarne l'insieme.

Manca, come ben si vede, per le antichità della Sicilia un'opera, la quale ne abbracci tutte le parti. Noi porremo fine al nostro articolo col dispiacere di non aver potuto approfittare dei lumi che deve spargere su questo paese un nuovo viaggiatore (M. Hittorf); ma colla speranza per altro che la pubblicazione dei disegni che abbiamo veduto non lascierà più nulla a desiderare agli architetti, ed agli amatori dell'antichità.

SEMICERCHIO — (Demi-cercle) — Metà di un cerchio, o spazio compreso fra il diametro di un cerchio e la cavità della sua circonferenza. È anche uno strumento, che serve per levare le piante.

SEMINARIO — (Séminaire) — Nome che si dà ad uno stabilimento, ad una casa di comunità, dipendente per lo più dal vescovato, in cui si raccolgono e si instruiscono i giovani, che si dedicano allo stato ecclesiastico, nelle scienze che devono apprendere per adempiere un giorno gli obblighi del loro ministero.

Essendo per lo più varj i rami dell'insegnamento ecclesiastico, e gli studj, ai quali applicano quelli, che devono ricevere gli ordini sacri, essendo moltiplici, il *Seminario* partecipa, sotto alcuni rapporti, degli stabilimenti di educazione e d'istruzione pubblica.

Vi devono quindi essere delle sale destinate ai diversi corsi, alle diverse specie di esercizj, ed alle riunioni che son necessarie.

Questa specie di stabilimento dovendo contenere un numero più o meno considerevole di alunni, che vi convivono, è necessario praticarvi altrettante stanzette quanti sono gli alunni che può contenere il *Seminario*. Vi saranno inoltre dei refettorj, delle cucine, delle dispense, e delle ampie sale destinate alle provvisioni.

Un *Seminario* deve avere una cappella con tutte le sue dipendenze, alcuni appartamenti pei superiori, una biblioteca, de' corritoj per passeggiarvi al coperto, e uno e più cortili spaziosi per ricreazione.

Il carattere esterno dell'architettura d'un *Seminario* dev'essere semplice, grave, e partecipare di quello degli edifizj sacri.

SEMPLICE-SEMPLICITA' — (Simple Simplicité) — Riuniamo sotto questi due vocaboli le nozioni della qualità ch'essi esprimono, stantechè la voce semplice che è un aggettivo, si adopera sovente come sostantivo, dicendosi *semplice* per opposizione a *composto*. Diciamo *semplice* come suol dirsi *bello*, *grande*, invece di *beltà*, *grandezza* ecc.

Il *semplice* adunque, o la *semplicità* è, in qualunque siasi arte, una qualità essenziale, in quanto che essa è uno de' principj più attivi e più sensibili del piacere che a noi procurano le opere loro.

In fatti, di qualunque genere sieno esse codeste opere, o che si volgano in particolar modo alla in-

telligenza od alla immaginazione, oppure al sentimento o a qualsiasi altra facoltà che si voglia dell'anima nostra, o che vi si volgano per mezzo di uno piuttosto che d'un altro de' nostri sensi, ciò che domanda innanzi tutto ciascheduna di queste facoltà, e ciò che richiede ciascuno de' sensi che loro serve di ministero, si è di concepire, di immaginare e di godere con facilità senza alcuna pena. Perciò noi vogliamo che le idee e le immagini si presentino all'anima nostra nell'ordine più chiaro, e sotto forme che si lascino ravvisare senza confusione.

Questo modo con cui ci presentano le idee, le forme, le linee, i contorni e le loro figure costituisce la così detta *semplicità*.

Avvi fra la *semplicità* e la unità certi rapporti che fanno di leggieri confondere la natura e gli effetti di ciascuna. Tuttavolta le loro nozioni sono distinte. E quando Orazio scriveva... *sit quodvis simplex dumtaxat et unum*, non s'intendeva probabilmente di riunire queste parole come veri sinonimi, come un'espressione ridondante d'una sola e medesima nozione. Quantunque sia vero il dire che gli effetti di queste due qualità devono sovente trovarsi insieme, che il principio d'unità impresso in un'opera vi è forse qual risultato dello spirito di *semplicità*, e che reciprocamente deve regnare il pregio della *semplicità* là dove si scuopre il principio d'unità, ciò non pertanto l'analisi metafisica sa applicare a ciascuna un carattere distintivo.

L'unità consiste, particolarmente nelle arti d'imitazione, nel produrre il legame di tutte le parti col tutto, nel condurre tutti i dettagli ad un punto fisso, nel fare in somma che ogni cosa, di qualunque specie si sia, offra una combinazione necessaria, da cui non si possa toglier nulla senza distruggerne il tutto (V. Unita').

Una simile qualità, come ognun vede, deve realmente cooperare agli effetti che si attendono dalla semplicità.

Tuttavia noi diremo che da sua parte la *semplicità*, rispetto alle arti d'imitazione, consiste nello stabilire, negli elementi di cui è composta ogni opera, l'ordine più naturale, nel disporre le idee e le immagini con quella economia che ce le presenta come fa la natura, vale a dire in modo che il principale non sia giammai offuscato dagli accessorj, che tutti i dettagli vi sieno distribuiti e graduati al loro posto per dar pregio e risalto all'insieme.

Vi ha del resto, nello sviluppamento della teoria di queste due qualità, tante applicazioni diverse, che più volumi non basterebbero ad esaurire la materia. Lo stesso è della *semplicità* come dell'unità. Vi dev'essere dell'unità nel concetto originario d'un'opera, nella sua pianta, nel suo scopo, ne'suoi mezzi di esecuzione.

Altrettanto diremo della *semplicità*; e siccome tutte le arti hanno un legame comune, così non vi ha alcun precetto applicabile, sul progetto di cui si tratta, alla eloquenza, alla poesia, alla musica, alla pittura, il quale sia estraneo all'architettura.

Tre sorta di *semplicità* devono pertanto rinvenirsi in un'opera d'architettura. *Semplicità* di concetto nella pianta generale di un edificio; *semplicità* nell'effetto generale che deve manifestarne lo scopo; *semplicità* ne'mezzi da cui dipende la sua esecuzione.

Nel concetto primitivo, o nella pianta generale di un edificio deve prima di tutto regnare la *semplicità*. Intendiamo per concetto e pianta dell'edificio l'idea fondamentale che posa sulla natura e sulla destinazione del monumento.

Ogni opera architettonica è una riunione di parti, a cui l'architetto dà, per così dire, la vita. Considerata sotto questo rapporto astratto, vi ha senza dubbio un'arte di collegare queste parti in modo che possano dar piacere all'occhio, il quale deve entrare nelle combinazioni del genio dell'artista. Ma l'architettura non esistendo in fondo che pei bisogni della società, l'architetto male corrisponderebbe agli obblighi che gli sono imposti, se, ne' disegni e ne' concetti, limitasse l'arte sua ed il merito della *semplicità* nel tracciare delle linee, la cui regolarità, uniformità e simmetria potrebbero rendere commendevole l'insieme, ma indipendentemente da ciò che la ragione vi deve desiderare. L'antichità, senza dubbio, ci ha trasmesso in varj generi di edificj de' modelli di *semplicità* nelle piante, che l'architetto deve procurar d'imitare. Diremo anzi ch'egli deve appropriarsi piuttosto la essenza di questa *semplicità*, che la sua realità. I costumi delle società moderne, de'bisogni più complicati, delle istituzioni d'un altro genere, hanno stabilito immense differenze fra i monumenti dedicati allo stesso uso presso gli antichi e presso i moderni, per cui non possono più ammettere nella loro disposizione una perfetta rassomiglianza.

Per ciò il tipo del tempio greco non è così *semplice*, sotto tutti i rapporti, se non perchè le forme del culto esterno, vale a dire le pratiche e le cerimonie religiose, prescrivevano minori vincoli all'architetto. La diversità de' climi ne mette uno grandissimo nell'interno d'un gran numero di monumenti. È indubitato, che tutte queste cause esigono, nel concetto della pianta, una maggiore moltiplicità di cose e di dettagli presso i moderni. Ma la *semplicità*, intesa come lo dev'essere, e non ridotta matematicamente alla minima espressione, risalterà tanto più, e forse con maggior pregio e splendore, nella composizione di un monumento, quanto più la diversità e moltiplicità de' bisogni tenderanno a complicarla. Una quantità di locali o di divisioni può essere distribuita sopra una vasta estensione di terreno, in modo tale da svilupparsi con chiarezza per una serie di sbrigatoj che li faccia percorrere facilmente senza presentare allo spirito ed agli occhi l'idea o l'immagine di un labirinto.

Appartiene in modo speciale alla natura od alla destinazione dell'edificio, d'inspirare all'architetto

l'idea generale che deve servir di tipo alla sua invenzione; perocchè non vi ha monumento, il quale non debba dal suo impiego essere assoggettato ad un primo dato semplice, il quale diviene la norma regolatrice della sua composizione. Qualunque diversità e moltiplicità che presenti ne'suoi dettagli il programma di un edificio, vi si troverà sempre il pregio della *semplicità*, se l'artista ha saputo sottomettere tutte le sue parti ad un motivo generale, che ne contenga, per così dire, la spiegazione. Questo motivo generale è per l'architetto quello che è pei componimenti poetici. Il poema più esteso, più variato nei varj canti di cui è composto, può versare egualmente sopra un soggetto *semplice* nella sua natura, e suscettibile non di meno di sviluppamenti i quali, sebben numerosi, non distruggono l'attenzione dall'oggetto principale. Ora tale si è in ogni genere il vantaggio della *semplicità*, in ciò che forma il concetto primitivo di un'opera.

La seconda specie di *semplicità* in un monumento, come abbiamo premesso, è quella del suo effetto. Intendiamo per *effetto* la impressione, che ogni opera suol produrre sopra di noi. Questa impressione, nelle opere architettoniche, risulta particolarmente dal così detto alzato, il quale, per la maggior parte delle persone, costituisce l'essenzialità di un monumento, e per tutti in generale è come la figura esterna nel corpo dell'uomo. V'ha senza dubbio fra la pianta e l'alzato una connessione naturale, ma l'effetto di questa non è rilevato che da un piccol numero di persone. In molti casi pure un alzato difettoso, complicato, tormentato ne'dettagli può aver luogo sopra una pianta semplice e giudiziosamente ordinata.

La *semplicità* di effetto esige pertanto che l'ordine generale di un alzato si sviluppi con linee poco interrotte. L'uso dei risalti, degli avancorpi, non deve aver luogo se non in quanto un'assoluta necessità lo esiga. Vi ha sempre nelle parti architettoniche più semplici, nell'impiego più uniforme degli ordini e di tutti i loro accessorj, molti dettagli per impedire l'effetto di un edificio di cadere nella monotonia. Immaginare degli alzati mistilinei per introdurvi senza bisogno delle varietà, è lo stesso che fare dell'architettura un giuoco puerile, degradar l'arte sostituendo alla idea dell'utile e del necessario, che deve sempre manifestarsi per appagare la ragione, quella del capriccio e dell'arbitrario, che renderebbe l'edificio un'opera di moda, genere di gusto che non può appartenere che alle produzioni di un lusso effimero.

La *semplicità* d'effetto risulta egualmente dall'impiego giudizioso e moderato degli ornati. È un errore in architettura, del pari che in tutte le altre arti, il credere che in fatto d'ornamenti la ricchezza dipenda dalla profusione. Tutto ciò che è troppo abbondante divien comune e vile. L'esuberanza degli ornati ne scema indubitatamente il valore. La confusione, che è il risultato di questo eccesso, distrugge per l'occhio e per lo spirito la impressione ed il sentimento che si è voluto produrre. Sì, il *semplice* è in tutto, non il principio, ma il vero mezzo dell'arte di ornare, vale a dire di dare agli ornati il loro valore. Se questo valore manca ad essi, ne è tradito lo scopo. A che serve un mezzo se non produce il suo effetto? Tutte le opere dello spirito, le invenzioni del poeta, le composizioni dell'oratore e dello scrittore, ci dimostrano che sempre e in ogni paese l'abuso delle immagini, l'impiego continuo delle figure o dei fiori dello stile, impoverendo il discorso, fanno nascere il disgusto o la indifferenza per la ricchezza che vi si profonde oltre misura. Basta rappresentarsi al pensiero, l'effetto d'uno di que' peristilj, di que' frontispizj di monumenti, in cui una serie ben ordinata di parti, di membri, di profili, di ordini, di capitelli, di dettagli d'ornati ha luogo sopra una superficie liscia; sopra vuoti ben praticati, in cui tutte queste cose sono ripartite con una economia che permette all'occhio di percorrerli con facilità, ed allo spirito di comprenderne agevolmente la ragione, di abbracciarne l'insieme ed i dettagli, e di ammirarvi il legame che la unisce. Si paragoni con questa impressione quella che suol produrre i monumenti dell'Indie, nella loro composizione svariata di forme e frastagli innumerevoli, od i frontispizj di quelle chiese gotiche sopraccaricate di sculture senza numero, in cui non v'è riposo per l'occhio, ove la confusione dei dettagli opera sullo spirito lo stesso effetto che quello di una folla nella quale non si può distinguer persona. Si avrà, io penso, in questo paralello l'idea più chiara della qualità che si chiama *semplicità* d'effetto in architettura, e della confusione che ne è il contrario.

Il terzo genere di *semplicità* che deve caratterizzare in particolar modo le opere dell'architetto è quello dei mezzi di esecuzione.

Ciò che intender si deve per mezzi di esecuzione comprende una idea più estesa che non si crede, restringendola ai soli processi di costruzione. Non è già che la *semplicità* in questi processi non sia uno degli elementi materiali della qualità morale di cui particolarmente qui si tratta. In fatti da per tutto dove l'arte di edificare, meno sviluppata dalla pratica o dalla scienza, ha formato le prime costruzioni, si osserva che la maggiore *semplicità* regna ne' concetti, nelle piante e negli alzati. Fu a poco a poco e col soccorso di strumenti più variati che si osò introdurre maggior varietà nell'impiego de' materiali, che si sostituirono le vôlte alle piattebande, che si tentò di sovrapporre masse a masse, d'innalzare ognor più i soffitti e le coperture, di piegare in fine ogni specie di materia a seconda dei contorni che si volle dare alla forma generale del fabbricato.

È proprio dalla natura dell'uomo e di tutte le sue invenzioni il non arrestarsi giammai. Se la novità ha dei limiti, il desiderio della novità non ne ha alcuno, e se ne vuole anche allorquando non ve n'ha più. Quindi suol prendersi per tale la bizzarria e la stra-

vaganza, ed in questo genere dobbiam confessarlo, non v'ha limite alcuno. Il *semplice* è uno, come la verità. Il composto è come il falso: le sue varietà sono infinite. Chi potrebbe enumerar quelle del cattivo gusto in architettura, quando l'abuso della scienza della costruzione viene a prestargli le sue difficoltà, i suoi problemi, le sue soluzioni, i suoi posa-in-falso, i suoi scherzi, i suoi sforzi d'ingegno?

Abbiamo detto abbastanza per fare comprendere come la troppa *semplicità* nei mezzi di esecuzione può comprimere od arrestare lo slancio del genio dell'architettura, e come l'abuso della diversità nei processi della costruzione possa dar luogo a capricci che la degradino. La *semplicità* d'esecuzione tiene dunque la via di mezzo fra questi due eccessi. Essa si presta alla grandiosità, all'arditezza, ai movimenti felici delle piante e degli alzati, ma vuole che tutto ciò che produce l'arte o la scienza stessa, renda agli occhi una ragione facile e chiara del modo con cui tutto è stato eseguito; che l'opera non solo sia solida, ma lo sembri pur anche all'occhio meno sperimentato.

La *semplicità* d'esecuzione o del sistema di costruzione ha una duplice influenza sulle opere. Parliamo della influenza morale, o di quella del gusto. Si è discusso più volte, ed in parecchi articoli di questo Dizionario, intorno al sistema imitativo della costruzione primaria in legno che divenne poi il tipo dell'architettura greca, ed abbiamo avuto spesse volte occasione di mostrare che, fra tutti i modelli forniti dai bisogni locali e dall'istinto di ciascuna nazione alla imitazione che l'arte può farne, quello della costruzione in legno (o della capanna) deve necessariamente procurare all'architetto quel giusto mezzo che riunisce la varietà alla *semplicità*.

Scorgesi per tanto che il sistema di costruzione, derivato dall'imitazione or ora indicata, avendo prodotto un insieme di forme che ripetono la loro ragione dal modello che seguono, quanto più l'architetto rimarrà fedele ai dati di questo tipo primitivo nei processi della sua costruzione, tanto più la forma generale del suo edificio acquisterà di *semplicità*. Abbiamo fatto vedere altrove, che per aver abbandonato questo principio originario, l'architettura, sciolta da ogni regola, cadde in quel caos di bizzarrie, ove non fu più possibile il rinvenire un limite agli errori della ragione, perchè era impossibile il rinvenirvi un principio.

La superiorità dell'architettura greca su tutte le altre proviene indubitatamente dalla natura del suo principio *semplice* ad un tempo e variato. Ed è appunto in questo principio, riguardato come mezzo d'esecuzione, che la costruzione trova la solidità che è basata essa pure sulla *semplicità*; in questo principio la composizione trova il dovere di rispettare questo legame del bisogno col piacere, il quale poi non è altro che la unione della ragione e del gusto nella forma che l'arte suol dare ai proprj edificj.

Dobbiam riconoscere la stessa influenza di questo principio sul così detto ornato, od arte di ornare l'architettura. Qual termine assegnare alle invenzioni del gusto di ornare, qual freno ai capricci e alla confusione di tutti gli elementi decorativi, se l'azione del principio costitutivo dell'arte non interviene come regolatore in siffatto genere? La *semplicità*, qualità essenziale in ciò che forma l'ornamento dell'architettura, trova nella *semplicità* del sistema di costruzione o di esecuzione il suo principio, la sua regola e l'esempio di quel giusto mezzo, fuori del quale non v'ha che lusso o povertà.

SENTIERI — (Sentiers) — Così chiamansi nei giardini di genere regolare, ed anche irregolare, que' piccoli viali che si fanno nei parterri, nei boschetti ecc.

SEPOLCRALE — (Sépulcrale) — Si dà quest'epiteto ad alcune opere artistiche sì di scultura che di architettura, destinate all'uso delle sepolture; come urna *sepolcrale* (V. Urna), inscrizione *sepolcrale* (V. Epitafio), colonna *sepolcrale* (V. Colonna), monumento *sepolcrale* (V. Mausoleo, Sepolcro, Tomba).

Suol dirsi anche *carattere sepolcrale*, ed è appunto sotto quest'ultimo rapporto che noi ci proponiamo di trattare brevemente la nozione espressa dalla parola del presente articolo, quantunque se ne sia parlato alla voce Carattere.

Le istituzioni moderne non hanno sino al presente offerto all'architettura che pochissime occasioni di edificj dedicati a sepolture. Un tempo, come abbiamo più volte osservato, all'arte di edificare era per lo più affidata la cura di conservare gli avanzi mortali dell'uomo. Troppi fatti e monumenti comprovano quest'uso, perchè faccia d'uopo di richiamarne la memoria. Tutti sanno altresì, che avendo il Cristianesimo introdotto nuove credenze, e divenute le chiese ed i sagrati i depositarj de'cadaveri, i monumenti funerarj passarono sotto il dominio della scultura (V. Mausoleo). Nondimeno l'uso antichissimo de' cimiterj costruiti a bella posta e indipendenti dalle chiese, si è rinnovato a' nostri giorni, ed è probabile che propagandosi somministrerà di nuovo all'architettura le occasioni di erigere monumenti che avranno bisogno de' mezzi, ossia dell'arte d'imprimer loro il carattere *sepolcrale*. Noi possiamo anche porre nel numero delle opere, a cui devono appartenere e l'epiteto ed il carattere *sepolcrale*, certe cappelle o costruzioni religiose destinate a sepolture.

Importa molto a questa specie di monumenti l'assegnare un *carattere* che a prima giunta annunzii all'esterno la sua destinazione. Ora a noi sembra, che l'architetto non debba pensare ad inventar cose nuove in questo genere, ma sibbene a far buon uso di quelle forme consacrate da lunghe consuetudini, di que'tipi di cui tutti comprendono il significato, e che senza il sussidio di alcuna iscrizione se ne rileva la destinazione. Egli troverà nelle opere dell'antichità una serie innumerevole di forme, sì generali, che particolari, le quali perpetuamente ed esclusivamente applicate un tempo ai monumenti funebri, sonosi di

poi familiarizzate più o meno presso i moderni ed introdotte nel linguaggio delle loro arti.

Tale si è la forma piramidale: intendiamo bene, che non sono da rinnovarsi in grande le intraprese degli Egiziani, non acconsentendolo nè l'uso della nostra architettura, nè le nostre istituzioni religiose. Basta che la forma di cui si tratta sia divenuta l'espressione più semplice e più evidente di sepoltura, e ch'essa porti con sè l'idea di durevolezza per non dire di eternità, essendo quasi impossibile di sostituirvi un segno più caratteristico. Una quantità di monumenti funerarj greci e romani ce ne dimostra l'impiego riunito a quello delle masse più variate, a colonnati ecc., e che serve soltanto di coronamento alle tombe costruite sovra piante e con disposizioni che l'Egitto non conobbe.

Questa mescolanza, che trova innumerevoli autorità nell'architettura greca e romana, può anche adattarsi ai monumenti funerarj dell'architettura moderna, e nessun'altra forma potrà dare al loro esterno il carattere che loro è proprio.

Non è già che l'architetto non sia libero di copiare anche da molti sarcofagi, che furono scolpiti a somiglianza di edificj, alcuni dettagli capaci di imprimere il carattere *sepolcrale* a siffatte composizioni. Intendiamo parlare in modo speciale di que' coperchi di tombe intagliati a guisa di frontoni, accompagnati da quelle forme che si ripiegano agli angoli. Quanto all'interno d'una cappella dedicata a sepoltura, l'Italia moderna ha parecchi modelli, da cui possiamo anche trarre partito riguardo ai colori di certi materiali che vengono impiegati. È vero che i colori, i quali toccano vivamente i sensi, non devono essere annoverati fra i mezzi che possano contribuire al carattere *sepolcrale*. Il voler far uso soltanto di questa sorta di mezzi sarebbe una puerilità poco degna dell'arte; il disprezzarli al tutto sarebbe un disconoscere la parte che in tutte le opere artistiche deve appartenere al sentimento, o, se si vuole, a quell'istinto che è giudice del loro effetto. Diciamo adunque che le colonne di marmo nero, i rivestimenti di granito scuro o di altri materiali di color tetro, produrranno necessariamente un'impressione grave ed analoga al locale, ed aggiungendo a quest'effetto l'altro di una certa oscurità misteriosa, il carattere *sepolcrale* si troverà sensibilmente rinforzato. Non si pretende di rimpiazzare con queste impressioni, per così dire fisiche, quelle che devono nascere innanzi tutto dalla forma architettonica, dal genere dell'ordine, dalla scelta delle proporzioni, dei profili, dei dettagli, ed anche dal gusto della costruzione; cose tutte che costituiscono l'essenza dell'arte, e sulle quali l'artista deve trovare nel suo ingegno le necessarie inspirazioni.

SEPOLCRETO-SEPULCRETUM — Denominazione che davasi dagli antichi ai luoghi dove si seppellivano i morti, e che sembra corrispondere al nostro *cimiterio*.

Il *cimiterio*, stante l'uso cui è destinato, è un terreno dedicato alla sepoltura di tutti, e parlando del maggior numero de'*cimiterj* dobbiam confessare, ch'essi non ammettono alcuna destinazione nè separazione di sito o di costruzione sia per le persone che per le famiglie. Gli edificj sacri e le chiese furono per molti secoli i soli depositarj de' monumenti funerarj (V. Mausoleo).

Il *sepolcreto* degli antichi, il quale, come dicemmo, corrisponde al nostro *cimiterio* o luogo pubblico di tumulazione, ebbe da alcuni anni in qua a ricever nuova luce dalla scoperta fatta nella Grecia, nella Sicilia e nella Campania di sepolture pubbliche situate presso molte città, o lungo le strade, o su terreni disposti a tale uso.

La maggior parte di questi luoghi di sepoltura erano stati anticamente dimenticati, e Svetonio riferisce che al tempo di Giulio Cesare la colonia inviata a Capua si abbattè, facendo scavi per la costruzione di nuove fabbriche, in antiche sepolture che destarono l'attenzione per la singolarità dei vasi che vi furono scoperti. Lo stesso accadde ne' tempi moderni. Da lungo tempo erasi trovato in molti scavi, fatti a caso ne' dintorni di Napoli ed in Sicilia, delle tombe che racchiudevano dei vasi dipinti a cui si diede da prima erroneamente la denominazione di *vasi etruschi*. La ricerca de' monumenti antichi crescendo di giorno in giorno, si scoprirono nuove tombe, ed i vasi, altrettanto singolari per la loro forma quanto preziosi per le loro pitture, furono talmente ricercati, che si raddoppiò di cura e di attenzione nella loro scoperta, e nella esplorazione de' luoghi che li racchiudevano.

Reiterate ricerche hanno pertanto fatto conoscere che in una cert'epoca quasi tutte le città avevano nelle loro adjacenze una specie di cimitero, vale a dire un sito destinato a contenere, in un ordine regolare, delle sepolture particolari che racchiudevano uno o più corpi. Si è notato che in diverse fogge erano formati questi ipogei. Talvolta ogni sepoltura è scavata molto profondamente sul pendio d'una montagna, e vi si penetrava per via di un pozzo chiuso nel suo orifizio; talora scavavasi una fossa profondissima, e ogni sepolcro, formato e costrutto, come diremo in appresso, veniva ad essere collocato a lato di un altro, e quando questa fila era piena si copriva di terra, e al di sopra di questo strato di terra si disponeva un'altra fila di sepolcri. Sonosi scoperti persino tre di queste file le une sovrapposte alle altre, che la terra aveva ricoperte e preservate per una serie di secoli da ogni violazione.

Le tombe, che racchiudono i corpi di cui si scoprono ancora gli avanzi, erano formate in due maniere: le une sono d'un sol pezzo, come vedesi particolarmente nella Puglia, e formano un rettangolo perfetto: altre hanno il loro coperchio fatto in forma di tetto. Quanto a quelle che sono costruite o fatte per riunione di pezzi, esse compongonsi ne' lati più lunghi di sei grosse pietre unite insieme, e di due

pietre simili formanti i due piccoli lati. Quando queste tombe hanno otto o dieci palmi di lunghezza, si contano nei lati più lunghi dieci o dodici pietre in due corsie, e due sempre ai lati piccoli. E questa è una regola costante. I coperchi presentano molte varietà. Gli uni sono piatti, e d'una sola pietra, la quale combacia esattamente ed entra nell'incastro che la riceve: tali sono quelle la cui materia è di maggior consistenza. Per lo più i coperchi orizzontali, che sono di tufo, sono composti di tre pezzi, talvolta di due, e talvolta nell'interno della cassa vi sono delle colonnette che servono di sostegno al coperchio e gli impedisce di rompersi. I coperchi delle altre tombe sono fatti talvolta ad angolo o a guisa di tettoja, spesso d'una sola pietra, talvolta di due, e se ne trovano anche in cui le pietre sono disposte piramidalmente al di fuori ed in forma di gradini.

L'interno di queste tombe non contiene per lo più che un sol corpo: se ne trovano di quelle in cui due scheletri sono posti parallelamente sopra una piccola altura. Regna ordinariamente al di dentro, verso la parte superiore, un risalto sul quale venivano collocati gli oggetti che si seppellivano coi morti, ed è quivi, come anche intorno ai morti, che trovansi que' vasi dipinti che le recenti scoperte hanno prodigiosamente moltiplicato, e che sono divenuti uno degli oggetti più ricercati, più istruttivi, e meglio conservati di qualunque altro oggetto dell' antichità.

Non recheremo più oltre, su questa materia, le nozioni, di cui abbiamo desunto alcuni particolari dall'opera del canonico Serio, celebre investigatore delle antichità di Napoli; opera nella quale ha fatto conoscere il primo una quantità di particolarità relative a questa parte delle sepolture degli antichi.

SEPOLCRO — (Sépulcre) — Questo vocabolo, in francese, come anche in italiano, indica il luogo ed il monumento destinato alla tumulazione de'morti. In latino la parola *sepulchrum* aveva forse un significato più generico che non ha presso di noi, valendoci della voce *tomba* per dinotare un monumento funerario.

Sepolcro presso i Romani, secondo che pare, indicava più particolarmente un luogo profondo e scavato, ovvero costruito con maggiore o minor spesa ed estensione, il quale poteva essere destinato alla inumazione od alla sepoltura d'una famiglia; questo almeno è il vocabolo che si trova più comunemente impiegato in questo senso presso gli scrittori. Esso indica ordinariamente una riunione di morti; ed è in questo significato che lo intende Tertulliano quando dice: *Che cosa sono i sepolcri, se non che alberghi di cadaveri?* Siccome la parola *tomba* viene dall'uso più generalmente applicata alle sepolture quando sono opere d'arte più o meno considerevoli, così esporremo in compendio sotto questa parola le innumerevoli nozioni che ci somministrano le forme diverse che gli antichi diedero ai loro monumenti funerarj (V. Tomba).

SEPOLTURA — (Sepulture) — Questo vocabolo, quantunque sembri abbracciare nell'ordine delle idee ch'esso richiama, la nozione più generale, pare nondimeno ristretto dall'uso attuale ad indicare particolarmente un luogo d'inumazione, anzichè un monumento funebre, o le forme che le pratiche diverse dei popoli hanno ad esso assegnato.

Ond'è, come abbiamo veduto all'articolo *Sepolcreto*, che le città della Magna Grecia e della Sicilia avevano le loro sepolture situate al di fuori delle mura e più comunemente lungo le strade; e si è osservato che l'uso più generale era quello di nasconderle profondamente sotto terra.

L'uso de'Romani fu del tutto differente su quest'ultimo punto. Le *sepolture* erano fuori del recinto di Roma, e tutti i suoi dintorni furono sparsi di tombe visibili e costruite con maggiore o minor grandezza e magnificenza (V. Tomba).

Noi ignoriamo, e niuno ancora ha potuto darci nozioni precise intorno alle *sepolture* destinate alla moltitudine; perocchè non dobbiamo credere, che l'abbruciamento o l'inumazione in tombe particolari avesse luogo per la maggior parte degli abitanti delle ultime classi nelle città popolose. Molte città antiche hanno conservato ancora ne'loro dintorni una quantità di ruine di tombe, e poche son quelle che non abbiano la loro *necropoli* o città dei morti. Ma qualunque fosse la estensione che avessero questi spazi destinati alle *sepolture*, è certo che gli avanzi dei monumenti funebri che vi si trovano non hanno potuto appartenere che a famiglie distinte, alle persone più o meno agiate. Vi dovevano essere delle *sepolture* comuni pel popolo, e forse il tempo, ed altre vicende ne hanno da secoli scancellato ogni vestigio.

Questi luoghi di *sepoltura* pubblica e comune, sono a' dì nostri denominati *cimiterj* (V. questa parola). Tuttavia chiamasi anche *sepoltura* il luogo o il monumento destinato a contenere la tomba de' più illustri personaggi. Quindi suol dirsi che la *sepoltura* dei re di Francia e della famiglia reale è nella chiesa di San Dionigi. Eravi un tempo vicino a questa chiesa una cappella in cui trovavasi la sepoltura dei Valois. La *sepoltura* dei Gran Duchi di Toscana è situata nella magnifica rotonda che termina la chiesa di San Lorenzo in Firenze.

Dicesi ancora di alcune famiglie distinte, ch'esse hanno la loro *sepoltura* in tal paese nella tal cappella. Dal che risulta che *sepoltura* dicesi ordinariamente, non delle tombe, monumenti funebri, mausolei ecc., ma del luogo in cui riposano i corpi e dove son collocate le tombe.

SERBATOJO — (Réservoir) — È questo, a definirlo in generale, un recipiente che contiene una quantità qualunque d'acqua, ov'essa si conserva, e dal quale viene distribuita per diversi usi.

Se il *serbatojo* è praticato in un corpo di fabbricato, esso consiste per lo più in un bacino rivestito di piombo.

Il *serbatojo* allo scoperto è pure un bacino ampio

fatto di cotto con doppia murazione, intonacato d'argilla o pavimentato nel fondo, in cui si tiene l'acqua per le fontane de' giardini.

Uno de' più grandi *serbatoj* è quello del castello d'acqua di Versailles, il quale è rivestito di lamine di rame stagnato, ed è sostenuto da trenta piloni di pietra. Ha 13 tese e 4 piedi di lunghezza su 10 tese e 5 pollici di larghezza, e 7 piedi di profondità. Esso contiene 472 moggia d'acqua.

Il *serbatojo* del castello d'acqua, che è dirimpetto al palazzo reale a Parigi, si divide in due bacini, il più grande de' quali ha 12 tese di lunghezza e 5 di larghezza, ed 11 piedi e 3 pollici di profondità.

SERGENTE — (Etreignoir) — Strumento che serve a tener fermo il legname che si vuol unire con colla o con altro.

SERLIO (Sebastiano), nato in Bologna nel 1518, morto a Fontainebleau nel 1578.

Il nome di questo valente architetto è conosciuto dagli artisti, in grazia de' suoi scritti, non essendo certo che sussista di lui alcun monumento intero. Avendo abbandonata l'Italia in età giovanissima, nè avendovi più fatto ritorno, i biografi italiani non hanno avuta occasione di parlarne; e l'epoca in cui passò in Francia, sotto Francesco I, essendo quella del primo periodo delle arti in questo paese, egli dovette partecipare dalla sorte comune a tutti gli artisti che vi eseguirono lavori. Il gusto delle arti non era diffuso in modo che i contemporanei si facessero un dovere di descriverne le opere, o di raccoglier notizie sui loro autori.

Il Vasari null'altro ci riferisce intorno al *Serlio* se non che fu allievo del famoso Baldassare Peruzzi, e che ereditò da lui molti disegni delle antichità di Roma, ch'egli comprese poi nel terzo e quarto libro del suo trattato d'architettura (*Libro d'architettura*).

Leggiamo in una vita del *Serlio* scritta da M. d'Argenville, il quale non indica la fonte da cui ha tratto le notizie, che quest'architetto *abbandonò troppo giovane l'Italia per avervi innalzato una quantità di ragguardevoli monumenti..., che Francesco I lo fece venire in Francia nel 1541*. Certo è che il *Serlio* non aveva allora che ventitrè anni, e quindi è presumibile che in quella età non avesse avuto ancora occasione di farsi conoscere abbastanza per essere chiamato lungi da Roma, ov'egli avea fatto i suoi studj, a Venezia, per esempio, ove il d'Argenville pretende che edificasse la famosa scuola di San Rocco. Lo stesso biografo, nelle poche parole che dice intorno a quest'edificio, nota che il gusto delle finestre, particolarmente del pianterreno, *è un po' gotico*. Per questo solo difetto, non era a credersi, che un allievo di Baldassare Peruzzi, in un'epoca in cui Venezia valevasi dell'ingegno del San Micheli, del Sansovino e del Palladio, avesse voluto far retrogradare l'arte verso il gusto gotico. Il vero si è che i dettagli della Scuola di San Rocco, senz'essere imbrattati di gotico, sono ancora lontani dal bello stile dei maestri di sopra citati. Quest'architettura è attribuita alla scuola di Buono o Lombardo; vale a dire a quella della fine del secolo decimoquarto, nella quale il *Serlio* non potè aver parte alcuna.

Credo del pari che senza veruna autorità venga a lui attribuito il palazzo Grimani in Venezia, ed il palazzo Mattei in Bologna; a meno che non si voglia supporre, ciò che può essere, ma che ha bisogno di prove, che questi edificj sieno stati costruiti o secondo i suoi disegni, o sui modelli da lui eseguiti. Probabilmente non vi dev'essere in Italia alcun edificio del *Serlio*. Una specie di fatalità ha voluto che in Francia non sussistano che alcuni avanzi, però ben conservati, delle innumerevoli opere da lui eseguite.

Francesco I aveva formato il progetto di sostituire un vero palazzo alle vecchie e discordanti costruzioni, che formavano il Louvre. Fu pertanto da lui chiamato il *Serlio* per la esecuzione di quella grand'opera. Noi manchiamo al presente delle nozioni necessarie per ritrovare nelle parti differenti del palazzo attuale le tradizioni di tutti i lavori cominciati, abbandonati e modificati dall'origine sino all'epoca del suo compimento. È certo che vi ebbe mano anche il *Serlio*. Ma si sarà egli limitato ad alcune parti, ad alcuni corpi separati, ovvero diede egli un progetto generale? In quest'ultimo caso, si dura fatica a credere che quest'architetto non ne avesse inserito il disegno nel libro del suo *Trattato*, ove parla dell'architettura dei palazzi.

Se vogliam credere ad una opinione che si è perpetuata su questo oggetto, il *Serlio* aveva fatto un progetto del Louvre; ma Pietro Lescot ne fece, nello stesso tempo, un altro, superiore a quello, tanto per la bellezza delle proporzioni quanto per la regolarità dell'edificio, e l'architetto italiano ebbe la generosità non troppo comune di consigliare egli stesso la scelta del progetto dell'illustre suo rivale. Un simile tratto di disinteressamento è stato raccontato dal Bernini, in proposito del colonnato del Louvre fatto da Perrault. Noi abbiamo fatto vedere, agli articoli *Bernini* e *Perrault*, che la cosa non può essere accaduta, e se la storia lo ha in que' tempi narrato, ciò non fu che una ripetizione di quanto era stato riferito un secolo prima del *Serlio* e del Lescot.

Checchenesia, Francesco I non tardò ad impiegare il *Serlio* in altre opere, e gli affidò la direzione delle fabbriche ch'egli faceva costruire a Fontainebleau; ed è quivi che si dovrebbono rinvenire dei grandi e preziosi modelli del suo ingegno, se circostanze d'ogni sorta non avessero contribuito a sospendere la esecuzione de'suoi progetti, e se una serie di mutamenti e di addizioni, sotto i regni seguenti, non avessero finito di snaturare ciò che rimane di lui.

Il *Serlio* fece una lunga residenza a Fontainebleau, ed oltre ad alcune parti importanti del castello reale da lui costruite, si ritiene ch'egli facesse ancora eseguire in questa città parecchi edificj, a dir vero poco importanti. Viene quindi attribuito al suo soggiorno

in quel paese un certo gusto particolare di fabbricare che si fece notare in modo speciale per l'apparecchio artisticamente combinato dell'arenaria col mattone, ed anche per certi profili e cornici, che si compongono di soli mattoni.

Le parti del castello ancor sussistenti e che possono dirsi lavoro suo, sono per la massima parte quelle che si vedono fra la corte a *ferro di cavallo* ed i parterri, e particolarmente nella grande e bella corte che è situata sulla peschiera. Essa è decorata da un ordine dorico d'un carattere maschio e d'un buon profilo. L'ordine è nelle proporzioni eleganti. I dettagli e gli ornati vi sono eseguiti con gusto e con diligenza.

Si attribuisce pure al *Serlio* la invenzione d'una grotta con cariatidi, che sembrano più costruite che scolpite; ogni membro, o per meglio dire, ogni muscolo è formato da un pezzo di pietra, di manierachè questa scultura sembra essere un *opus incertum*.

Il *Serlio* aveva senza dubbio fatto eseguire, nell'interno del castello, una quantità di ornati e di decorazione di cui non rimangono che scarse rimembranze, tante sono le restaurazioni ed i cambiamenti operativi, sotto cui sono scomparsi il carattere e il disegno dell'opera primitiva.

Nella città e sulla piazza, presso al castello, scorgesi ancora una bella porta d'uno stile detto *rustico:* essa è praticata in un muro di recinto. Le colonne sono pure a bugne; ma la purezza dei profili annunzia l'abilità dell'architetto. Questo genere di porte a bugne fu molto in voga nel secolo del *Serlio*. I più famosi architetti ne hanno costruite a gara. E ne troviamo nella maggior parte dei trattati d'architettura. Il *Serlio* si è esercitato in questo genere con molta predilezione, e la sesta sezione del suo *Libro d'architettura* contiene una raccolta copiosissima di disegni di porte. Se ne vede una sotto il N. 7 che ha molta rassomiglianza con quella di Fontainebleau.

La sola opera del *Serlio* che ha sopravvissuto agli altri suoi lavori, e sui quali si è stabilita la giusta riputazione ch'ei gode, e che gli accordano tutti i maestri dell'arte, è il suo Trattato d'architettura. Esso fu composto a Fontainebleau. Quantunque scritto in diverse epoche, e pubblicato parzialmente in un ordine diverso da quello che richiede la classificazione delle materie, le sei sezioni comprendono, con un bel metodo, tutte le parti dell'arte, e formano un corpo completo.

Gli scritti del *Serlio* sono stati riuniti nella edizione del 1569 in un'opera sola divisa in sette libri.

Il primo è un piccolo trattato di geometria relativo all'architettura.

Il secondo tratta della prospettiva.

Il terzo comprende le piante, le misure, i profili e la rappresentazione d'una quantità di edificj antichi d'Italia e fuori d'Italia. È probabile che in questo libro il *Serlio* abbia messo in luce i disegni del suo maestro Baldassare Peruzzi.

Il quarto libro è, sotto il titolo di *Regole generali dell'architettura*, un trattato dei cinque ordini, in cui la dottrina di Vitruvio si trova fedelmente esposta, e saggiamente commentata.

Nel quinto libro il *Serlio* tratta, come lo annunzia il titolo, *delle diverse sorta dei tempi santi secondo la forma dei cristiani*. L'autore si è limitato ad insegnarci come i tempj dei pagani sieno stati convertiti in chiese cristiane, e come le are destinate ai sagrificj degli animali hanno preso la forma attuale per celebrarvi il santo sagrificio della messa.

Il titolo del sesto libro annunzia contenere la raccolta, di cui si è parlato più sopra, di quei progetti di porte rustiche, in cui il *Serlio* si esercitò per capriccio e negli ozj di Fontainebleau. Dicesi che gli elogi che intendeva prodigare alla porta del palazzo fabbricato dal cardinal di Ferrara, e le copie di cui veniva richiesto, gli fecero nascere la idea di comporne, secondo lo stesso gusto irregolare e capriccioso, una trentina ch'egli accompagnò di altre venti d'uno stile saggio e puro, come per servire di antidoto al genere delle prime, o per testificare ch'egli avea preteso di far vedere soltanto in queste la facilità che vi ha d'esser fecondi allorquando non si ha in vista che di far cose nuove.

Il settimo libro della edizione del 1569 contiene delle osservazioni sulla costruzione di diverse fabbriche civili.

Le guerre intestine che sconvolsero il regno sotto Carlo IX obbligarono il *Serlio* a ritirarsi a Lione. Poco dopo la gotta venne ad amareggiargli la dolcezza del riposo ch'egli sperava di godere. Egli fu costretto a vendere alcuni de'suoi disegni per sostentare la vita. Ne'momenti più tranquilli ritornò a Fontainebleau, ove chiusi i suoi giorni nel 1578, nella età di sessant'anni.

Il *Serlio* ebbe, per quanto si dice, fra i suoi allievi il celebre Filandro, che aveva intrapreso lo studio dell'architettura a Rodi, e gli tornò utile nella edizione di Vitruvio che aveva intrapresa. Il discepolo fu di qualche soccorso al maestro, colle sue cognizioni letterarie, nella interpretazione della dottrina di Vitruvio.

Si è osservato che il *Serlio*, quantunque assai ligio ai principj dell'architetto latino nella sua teoria, non pare sia stato fedele al medesimo nella pratica; intendendo con quest'ultima parola i dettagli ed i profili dei cinque ordini di cui egli ha dato i modelli nei suoi trattati. Sotto questo punto ogni architetto si è preso le stesse libertà. Anche Vitruvio non è sempre d'accordo coi monumenti antichi, che ci sono rimasti. Perciò sono da riguardarsi le regole che ciascuno propone in questo genere come una specie di mezzo termine fra le innumerevoli varietà che devono essere risultate un tempo, e che risultano anche a'dì nostri, da tutte le cause accidentali proprie a modificare l'aspetto, il carattere e le proporzioni degli edificj.

SERPENTINO — (Serpentin) — Gli antichi chia-

mavano *ophites*, dalla parola greca *ophis*, serpente, la pietra che viene da noi denominata *serpentino*, perchè ha il colore della pelle del serpente. Il suo fondo in fatti è nerastro, con macchie verdi e gialle. Rara è questa pietra, e non si adopera che ne'lavori d'incrostatura. I pezzi più grandi, che si conoscano, sono alcune tavole negli scompartimenti dell'attico interno del Panteon di Roma, e due colonne nella chiesa di San Lorenzo in Lucina nella città stessa. Di questa pietra fannosi tavole che servono ad ornare qualche locale interno dei palazzi.

V'ha una specie di *serpentino* tenero, proveniente dall'Alemagna, col quale si fanno vasi; non serve però agli usi dell'architettura.

SERRA — (Serre) — Considerata come semplice oggetto di utilità nella cultura e nell'arte de' giardini, la *serra* è un fabbricato in cui si ripongono, per guarentirli dai rigori dell'inverno, gli arbusti o le piante, che non resistono al freddo. Si dà il nome di *serra calda* a quella in cui si costruiscono dei fornelli sotterranei, donde per via di canali si comunica il calore, e si mantiene quella temperatura che è necessaria nel locale occupato dalle piante. Con questo mezzo si ottengono fiori, frutta e produzioni precoci.

È inutile il dire che la *serra* dev'essere esposta al mezzodì, con aperture convenienti a ricevere più che sia possibile i raggi del sole, e difesa da doppie invetriate.

La *serra* diviene per ciò un oggetto di piacere nei grandi giardini: essa può offrire all'architetto l'idea d'una felice composizione quanto all'esterno; mentre nell'interno può servir di passeggio o di ricovero contro le intemperie della stagione.

Una *serra* ben costruita e disposta con gusto, ove si coltivino con diligenza le piante esotiche che fioriscono in tutte le stagioni, sembra convenire particolarmente ad un giardino d'inverno. Collocata a capo di un parterre, essa formerà una prospettiva che diverrà pittoresca nella state per la varietà dei vasi contenenti arbusti o piante, i quali si disporranno ad anfiteatro, ornandone tutte le aperture. Nell'inverno, quando si apre in certe ore la *serra*, essa forma illusione e produce una sensazione, la quale contrasta in modo piacevole con quella della stagione. L'interno può essere altresì disposto in modo da offrire parecchi viali al passeggio, e luoghi di riposo. Si aggiungono talvolta alla *serra* delle stufe, che sembrano dare a questo locale una specie di vita e di movimento, proprj a richiamare o far presentire le tepide aure della primavera.

SERRAGLIO — (Sérail) — Vocabolo che nell'originario suo significato indica *abitazione*, *palazzo*. È per eccellenza dicesi del palazzo che occupa il Gran Signore in Costantinopoli.

Esso è un grande recinto che termina a quella punta di terra ove era fabbricata l'antica Bisanzio sul Bosforo di Tracia, e dove si congiunge il mar Egeo col Ponte Eusino. È di forma triangolare; un lato s'appoggia alla terra e tocca la città; gli altri due sono circondati dal mare e da un fiume che sbocca in esso. Il suo circuito è di circa tre miglia. Dalla parte del mare è chiuso da altissime e grosse muraglie, le quali sono fiancheggiate, da questa parte stessa, da tre torri quadrate, poste tra loro a grande distanza. Dalla parte della città vi sono due torri rotonde, meno distanti fra loro. E in queste torri stanno le persone destinate alla guardia del *serraglio*.

Gli stranieri non possono vedere i due primi cortili, la sala in cui si tiene il divano, che è all'estremità del secondo, e la sala d'udienza. Queste due sale sono di mediocre bellezza.

Quanto al resto degli appartamenti, è noto che vi sono una quantità di marmi e di porfidi; che la distribuzione del loro interno è molto confusa, e non ha alcuna regolarità; che la maggior parte delle stanze hanno pochissima luce, che il loro unico ornamento consiste in tappeti che cuoprono il pavimento, ed in broccati d'oro e d'argento, alcuni dei quali sono ricamati di perle.

Intorno al *serraglio* dalla parte del porto sono due chioschi o padiglioni. L'uno, situato sul *quai*, è poco elevato, è sostenuto da parecchie magnifiche colonne di marmo. Il Gran Signore vi si reca sovente, ed è in questo luogo dov'egli s'imbarca quando vuol fare una gita pel mare. L'altro chiosco è sorretto da arcate.

Vi sono pure in Costantinopoli altri *serragli*. L'uno, chiamato il vecchio *serraglio*, apppartiene al Gran Signore, e serve di alloggio alle donne del Gran Signore ultimamente defunto. Questo palazzo è ben costruito, circondato da alte muraglie, e non ha altr'apertura che quella della porta. Gli altri *serragli* appartengono a diversi privati. L'esterno non presenta alcuna bellezza, per far meglio risaltare l'esterno di quello del Gran Signore: ma nell'interno vi è molta magnificenza. L'oro e l'argento vi sono profusi ne'soffitti; bellissimi tappeti coprono i pavimenti, le pareti sono rivestite di quadri di porcellana.

Tutte le sale e tutte le stanze hanno certi palchetti a rigoglio alti un mezzo piede od un piede, coperti di tappeti molto più magnifici di quelli che sono stesi sul resto del pavimento, con una quantità di cuscini a ricami, appoggiati alle pareti. Gli appartamenti delle donne sono separati da quelli del padrone, e non vi entrano che gli eunuchi.

SERRAGLIO — (Ménagerie) — Luogo circondato da casellini chiusi con inferriate, ove si tengono serrati gli animali feroci o venuti da paesi stranieri.

Il *serraglio* è uno stabilimento di lusso e di curiosità, per lo più mantenuto dai sovrani, nella vicinanza dei parchi o dei giardini de' loro palagi. Tale si è quello di Versailles, che presentemente è vuoto. Da alcuni anni gli animali destinati al *serraglio* sono stati riuniti al giardino del re in Parigi, detto altrimenti *Giardino reale delle piante*. La estensione e varietà del terreno hanno permesso di dare a questo *serraglio* una disposizione più gradevole e meglio

confacevole alle abitudini degli animali ed allo studio della storia naturale. Alcuni di questi sono tenuti in ampj spazj, da cui non possono sfuggire, e dove godono una grande libertà.

* SERRAGLIO — Una pietra tagliata a conio, o come altri dicono a coda di rondine, che si mette nella parte più alta, cioè nel mezzo degli archi de' ponti. - *BALD.*

SERRATURA — (Serrure) — Strumento di ferro, di rame o di legno che si adatta ad un' imposta di porta, di uscio, o di armadio, per tenerli serrati, e che si apre con una chiave.

Ne' tempi antichi per chiudere le porte si usavano mezzi semplicissimi. Talvolta fermavasi la porta con una corda, ed il nodo faceva le veci delle nostre *serrature*. Talora ponevasi trasversalmente nell' interno della casa e dinanzi alla porta un catenaccio di legno, sostenuto alle due estremità da una staffa di ferro; in questo catenaccio era fissato un pezzo di ferro ovale, che serviva a legare il catenaccio colla porta, ed a fermarvelo. Questo ferro era cavo, e nell' interno eravi una madrevite, nella quale introducevasi un ferro, la cui testa era guernita d'una vite, e questo teneva luogo di chiave. Quando volevasi aprire questa specie di *serratura*, si introduceva la chiave nel ferro ovale incavato e si ritirava; allora la porta, staccata dal catenaccio, si apriva, e questo era levato. Si aprivano così le porte quando erasi in casa, e per serrarle si rimetteva il catenaccio, e vi si internava il pezzo di ferro ovale. A fine di poter chiudere ed aprire, stando al di fuori, tagliavasi nella porta al disopra del sito ov' era il ferro ovale incavato, facevasi un' apertura abbastanza grande per potervi passare la mano, internarlo nel catenaccio o ritirarlo.

Gli antichi conoscevano parecchie altre maniere di *serratura*, il cui dettaglio sarebbe qui fuori di proposito, non essendo più questi processi di alcuna applicazione, stantechè ai mezzi più o meno grossolani altri migliori sono stati surrogati dall'arte de' moderni, presso i quali la diversità de' costumi e la moltiplicità de' bisogni domestici hanno fatto immaginare espedienti più comodi. Presso gli antichi gli usci nell' interno delle case, degli armadj e dei mobili potevano rimanere senza *serratura*. Si contentavano di apporvi un suggello con cera, e quest' uso serve a spiegarci la quantità innumerevole dei sigilli e degli anelli che ci sono pervenuti.

Attualmente l' uso delle *serrature* di ferro è divenuto generale, e forma una specie d'arte meccanica suscettibile di molte varietà. La così detta *serratura* di sicurezza è una riunione di pezzi più o meno complicati. I più importanti sono le stanghette, le molle, il lucchetto, il nottolino, il boncinello, il castello, gl' ingegni, il fusto o la canna, il penio, gli anelletti, i trafori, i ramponcini ecc. Esternamente la *serratura* è guernita d' uno scudetto.

SERVANDONI (NICCOLA) nato nel 1695, morto nel 1766.

Questo artista, che nell' ultimo secolo si è acquistata una grande celebrità, la deve a due arti, una sola delle quali avrebbe formata la sua reputazione. La pittura, ch' egli coltivò da prima, lo condusse agli studj dell'architettura, e l'architettura, di cui egli possedeva il genio, venne in seguito a somministrargli i mezzi ch' ei mise in opera con molto grido nell'arte della decorazione teatrale, e degli apparati per feste pubbliche.

Nato in Firenze, si diede da principio con trasporto vivissimo al disegno ed alla pittura. Il genere della pittura a cui si dedicò sino dai primi anni, ed il maestro da cui ebbe le prime lezioni (il famoso Pannini) influirono sulla direzione che doveva naturalmente seguire il suo genio. Pannini si era fatto a que' giorni distinguere per certe composizioni che riunivano le prospettive dei paesaggi a quelle de' monumenti o delle ruine dell'architettura antica. Questa riunione di oggetti richiede che il paesista sia architetto, o che l' architetto sia paesista.

A questa scuola cominciò il *Servandoni* a divenire l' uno e l' altro. I suoi quadri di ruine e di paesaggi che adornano in oggi i gabinetti degli amatori, furono i preludj delle grandi concezioni a cui era chiamato il non comune suo ingegno.

Gli convenne pertanto ampliare la sfera de' suoi studj. Con questo intendimento egli si recò a Roma, ove studiò indefessamente l' architettura sotto Gian Giuseppe de Rossi, ma più proficuamente ancora i monumenti d' antichità che si trovano nella città eterna. Egli non s' era da prima proposto che di dare una maggior correzione ed un verità maggiore alla rappresentazione di que' magnifici avanzi, che d' ordinario non sogliono darvi i pittori a cui s' era attenuto.

Il *Servandoni* lavorava più per la gloria che per far fortuna. Ma avviene più di sovente alla gloria di procurar fortuna, che alla fortuna di condurre alla gloria. La sua rinomanza non tardò a diffondersi in ogni parte. Trasportato dal gusto di viaggiare, egli passò in Portogallo, ove dipinse delle decorazioni per l' Opera Italiana, e diede varj progetti per diverse feste. Il successo che ottenne fu di gran lunga maggiore delle sue speranze. Fu decorato dell' ordine di Cristo; motivo per cui in seguito fu comunemente chiamato il Cavalier *Servandoni*.

Nel 1724 si recò in Francia. La fama che lo aveva preceduto, gli procurò la direzione delle decorazioni dell' opera. Nel 1728 fu l' epoca in cui sviluppò per la prima volta la magia dell' arte nell' opera *Orione*. Tutta Parigi si trovò trasportata alle bocche del Nilo, frammezzo alle ruine ed agli avanzi delle piramidi. Si conobbe allora per la prima volta quanta illusione sia capace di produrre la bella composizione delle linee, la verità delle forme adattate ai monumenti, il prestigio delle due prospettive lineare ed aerea, congiunte alla grazia del colorito, ed all' effetto della luce.

Perciò da quel momento lo spettacolo dell'Opera prese una forma novella. Per lo spazio di circa diciotto anni che la parte della decorazione fu affidata al *Servandoni* egli ne eseguì più di sessanta; ognuno convenne ch' egli aveva superato di gran lunga tutti i suoi predecessori. Nel numero delle sue più belle composizioni si pongono quelle del palazzo di Nino, del tempio di Minerva, dei Campi Elisi, della reggia del sole, e della moschea di Scanderberg, in cui la prospettiva, la luce e la ricchezza della esecuzione produssero negli spettatori un entusiasmo straordinario.

A giudizio però di tutti fu nella scena del Genio del fuoco, per l'opera l'*Impero d'Amore*, ove l'artista superò sè medesimo. La felice disposizione della luce e la vivacità de' colori vi producevano un effetto che è impossibile a descriversi. Da un'urna trasparente posta nel mezzo del teatro sembravano partire dei raggi luminosi, che gettavano su tutta la scena uno splendore che gli occhi rimanevano abbagliati. Il *Servandoni* ebbe nelle sue decorazioni un merito che manca in generale in molte di quelle opere, in cui i pittori scenici, credendosi in libertà di far quel che vogliono, si francano bene spesso dai vincoli non solo del vero, ma ben anche del verisimile. Quanto a lui non si permetteva nessun alzato di edificio, la cui pianta non fosse stata giustificata dalla possibilità di mandarla ad esecuzione.

Nel 1731 l'accademia reale di Pittura e Scultura lo ascrisse fra' suoi membri, come pittore paesista. Il quadro che produsse in occasione del suo ricevimento fu una composizione molto pittoresca, in cui trovavasi rappresentato un tempio con alcune ruine.

L'anno seguente il *Servandoni* espose il modello della facciata di San Sulpizio, e quanto prima ne fu posta la prima pietra. Noi ne parleremo alla fine del presente articolo insieme cogli altri suoi lavori di architettura, per non interrompere il seguito delle opere decorative che hanno reso tanto celebre il suo nome.

Le decorazioni sceniche non sono per l'ordinario che un accessorio al divertimento del teatro, e non vi contribuiscono se non in quanto servono a rendere compiuto l'effetto dello spettacolo. Ma tale fu il talento del *Servandoni* in questo genere, e tale l'ammirazione del pubblico, ch'egli giunse ad attirare la folla con una specie di spettacolo, il quale consisteva nelle sole decorazioni. Nel 1738 ottenne a suo profitto l'introito della sala delle macchine alle Tuilerie, e vi diede molte rappresentazioni non solo di certe vedute di rinomati edificj, ma di veri drammi per così dire, in cui i personaggi erano gli accessorj, e l'oggetto principale una serie di scene destinate particolarmente a dilettare gli occhi.

Nello stesso anno al *Servandoni* si offrirono due occasioni di esercitare in un'altra maniera il suo raro ingegno nell'arte delle decorazioni.

La prima fu nella festa data per la conchiusione della pace. Egli venne incaricato di eseguire il monumento che doveva servire pei fuochi d'artifizio. Fece adunque un grande apparato di forma piramidale sopra una pianta quadrata. Un gran basamento ornato di pilastri dorici presentava nel prospetto varie statue allegoriche in marmo, la Pace, l'Abbondanza ed altri personaggi allegorici: la massa piramidale era coronata da un globo pieno d'artificio.

Nella seconda festa data in occasione delle nozze di Elisabetta di Francia con Don Filippo infante di Spagna, *Servandoni* sorpassò tutti quelli che lo avevano preceduto in questo genere, nè fu in seguito, per quanto si crede, da nessun altro superato. Egli aveva scelto per luogo delle sue decorazioni lo spazio che percorre la Senna dal ponte nuovo sino al ponte reale, opportunissima situazione per far partecipare dello spettacolo una quantità immensa di spettatori. In sul terreno che occupa la statua di Enrico IV e dinanzi al Ponte nuovo, venne costruito l'apparato che doveva servire alla esecuzione dei fuochi artificiali. Quest' apparato rappresentava un tempio della forma di un paralellogrammo, contornato da colonne doriche del diametro di 4 piedi e mezzo, ed alte 32 piedi. Tutta la ricchezza architettonica di ornati, bassirilievi, statue, vi era stata profusa. Su questo tempio, consacrato ad Imene, sorgeva un attico con un terrazzo, che sosteneva un coronamento, il quale portava ad ottanta piedi l'alzato di tutta questa mole. Tra il ponte nuovo ed il ponte reale era stato costruito, con due battelli accoppiati, un salone ottagono. I battelli erano nascosti da roccie che sembravano uscire dall'acqua. Otto scale conducevano ad una terrazza di cui il salone occupava quasi tutta la superficie. Egli era formato da otto areate, da cui pendevano delle lumiere di trasparenti colori. Nel mezzo del salone sorgeva una colonna isolata, con trasparenti simili disposti per piani. L'interno di quest'ampio locale, destinato per l'orchestra, era fornito di gradini a guisa d'anfiteatro, occupati dai suonatori. Luigi XV e tutta la sua corte onorarono della loro presenza la detta festa, e più di ottantamila spettatori vi poterono assistere comodamente.

Servandoni riassunse con maggior successo ed applauso i lavori delle sceniche decorazioni. Nel 1740 egli diede la discesa d'Enea nell'inferno, in cui fece eseguire sette cambiamenti di scena. Il soggetto da lui trattato gli permetteva maggiori varietà dei precedenti. Esso favoriva il rapido passaggio dalle tenebre alla luce, dal terribile al grazioso. L'artista sembrava aver tocca, in questo spettacolo, la perfezione; come gli spettatori lo testificarono in modo solenne colla loro ammirazione.

La enumerazione di tutte le invenzioni di *Servandoni* allungherebbe di troppo il presente articolo senza accrescere la di lui gloria. Basterà quindi il citare i titoli di parecchie altre composizioni, come il ritorno d'Ulisse in Itaca nel 1741, e l'anno seguente

la storia di Leandro ed Ero; nel 1754 la Selva incantata del Tasso; nell'anno 1755 e seguenti la storia d'Alceste, la conquista del Mogol fatta da Tamas-Kouli-Kan, la caduta degli Angeli ribelli secondo Milton.

Nel 1755 *Servandoni* fu spedito alla corte del re di Polonia, elettore di Saxe, ove fece le scene dell'opera intitolata *Ezio*. Il favorevole successo gli procurò, oltre ad un regalo considerabile, venti mila franchi di assegnamento, col titolo di architetto decoratore di Sua Maestà polacca.

Monumenti d' una più lunga durata dovevano procurare al *Servandoni* una gloria meno fuggitiva, ed assegnargli un posto più onorevole nelle arti. Uno di questi, la chiesa di San Sulpizio di Parigi, era stato cominciato nel 1646 sui disegni di Leveau. La prima pietra era stata posta lo stesso anno dalla regina Anna d' Austria, allora reggente del regno. I lavori interrotti nel 1678, non vennero ripresi che nel 1718 sotto la direzione di Oppenord, direttore generale delle fabbriche e giardini del duca d'Orléans, reggente del regno. Quest' architetto godeva a'suoi tempi di una grande estimazione come disegnatore; ma consultando la raccolta incisa delle sue opere, si conosce in lui un erede del gusto licenzioso che aveva guastata l' architettura in Italia nel secolo precedente, ed un continuatore della scuola dei Borromini e dei Guarini.

La bizzarria di questa scuola spiccava particolarmente nelle facciate delle chiese. L' altezza delle navate ne' tempj cristiani, la diversità dell' alzato e della pianta, non avevano permesso di applicare alla decorazione de'loro frontispizj l'unità e la semplicità dei peristilj de' tempj antichi, e noi abbiamo già dimostrato altrove le difficoltà che incontrarono i più grandi architetti moderni nel coordinare l' altezza delle facciate delle chiese colla regolare disposizione che esigono gli ordini delle colonne.

La chiesa di San Sulpizio, una delle più grandi e più elevate che esistano, andava anch' essa a subire l'applicazione triviale di quegli ordini a masse irregolari, che il gusto del secolo e la pratica avevano messa in voga. Le fondamenta della facciata erano gittate, e quella grandiosa costruzione doveva essere continuata sui disegni di Oppenord. Ed avrebbe pur troppo presentato quel falso sistema di linee contornate o spezzate, di forme ondeggianti, in cui solevasi a que'tempi trovare la ricchezza e la varietà dell'arte.

In questo mentre apparve il *Servandoni*. Egli presentò un nuovo modello, che rimase per un anno esposto alla critica. L' ascendente della sua fama, e fors' anche il prestigio della novità, gli acquistarono i suffragi di tutti.

Era in fatti una novità per que' tempi, una facciata di chiesa, formata da linee rette, un ordine regolare di colonne, un' architettura ove gli ordini ricomparivano nel loro vero impiego, nel carattere loro proprio; con purezzza di profili e giustezza di proporzioni. Aggiungasi che il gusto del *Servandoni* tendeva al grande, e che nella sua facciata egli seppe riunire a masse larghe, imponenti e variate, una disposizione che, mediante un coronamento, che fosse degno di essa, sarebbe forse la più bella che siasi mai immaginata, per essere adattata alla straordinaria altezza delle nostre chiese.

Disponendo l'architettura di questa facciata sopra una scala sì grande, adottando il partito dei due ordini senza risalto, senza verun corpo nè dinanzi nè di dietro, in una lunghezza di 184 piedi, egli trovò il mezzo di dare all' insieme una grandiosa maestà, e di procurare alla chiesa un vestibolo d'una spaziosissima estensione. La parte più osservabile di questa mole è quella senza dubbio dell' ordine inferiore, il carattere e i dettagli del quale si avvicinano, più di quello che non s' era praticato sino a quel tempo, al carattere ed alla forma dell' antico dorico greco, di cui a quell' epoca erano pochissimo conosciuti i monumenti. *Servandoni*, costretto a dare una grande solidità al sostegno del piano superiore, si è attenuto al partito di raddoppiare le colonne del pianterreno, non come avea fatto Perrault nel colonnato del Louvre, nel senso della lunghezza, ma nel senso della profondità della galleria formata dalle colonne. Di tal maniera le colonne, quando son vedute nel dinanzi, hanno il vantaggio di essere isolate, e quello specialmente di produrre intercolonnj eguali, e spazj perfettamente regolari pei triglifi e per le metope. Si direbbe, osservando quell'ordine dorico, che il *Servandoni* avesse avuto qualche sentore di quel dorico greco, di cui è incerto che a quell'epoca si potesse avere una cognizione positiva. Vi ha nella foggia delle scanalature a canti vivi, nel modo largo e maschio ad un tempo del capitello, dei triglifi, dei mutuli, un certo che di grandioso che non si trova quasi in nessun ordine dorico della scuola de' suoi tempi.

Il secondo piano di questa facciata presenta una galleria ad arcate, i cui piedritti sono rivestiti di un ordine addossato di colonne joniche. Pare indubitato che il *Servandoni* avesse stabilito un frontone al disopra di quest' ordine. Questo frontone, fra le due torri che fiancheggiano tale frontispizio, poteva egli fare un bell' effetto? Forse è bene che più non sussista. Si pretende che un fulmine caduto nel 1770 lo avesse guasto in modo che minacciava ruina. Venne quindi distrutto interamente, e al di sopra del cornicione dell'ordine jonico si collocarono delle statue, le quali erano sorrette da piedestalli che ancora si veggono. Sarebbe a desiderarsi che le dette statue venissero di nuovo collocate in quel luogo. Se il frontone era soverchio e mal adattato fra le due masse, una fila di statue correggerebbe forse il gran vuoto che regna fra le due torri.

Queste torri, che accompagnano la facciata, vi si trovano benissimo aggiunte, senza romperne la unità. Alcuni cambiamenti ebbero luogo nelle masse che

costituiscono i due piani superiori. Un architetto per nome Maclaurin, fece loro subire una prima modificazione, che non fu, a dir vero, molto felice. In seguito certo Chalgrin diede un progetto che armonizzava un po' più col tutto. Questo progetto fu mandato ad esecuzione per una torre. Rimane a terminarsi la seconda giusta lo stesso disegno.

Una gran piazza dinanzi alla chiesa era stata calcolata nella pianta generale del *Servandoni*. Una sola casa, che ancora sussiste, e che è di una solidissima costruzione, indica il carattere di abitazioni semplici e nobili ad un tempo, di cui intendeva circondare quell'ampio recinto. Ma il detto spazio rimase per lungo tempo ingombrato; dopo alcuni anni l'estensione di esso non permise più di far risorgere il progetto di quest'architetto.

Fra le innumerevoli invenzioni che esercitarono il suo genio, viene comunemente compreso un modello, ed alcuni disegni di un tempio per gli Agostiniani in Parigi, i progetti di un arco trionfale alla porta della Conferenza, di un gran teatro con tutte le sue dipendenze, e soprattutto di una piazza che doveva esser quella di Luigi XV, fra le Tuilerie ed i Campi Elisi. Questa piazza, destinata ben anche alle feste pubbliche, doveva contenere nelle sue gallerie venticinque mila persone, senza contare la folla innumerevole che il recinto stesso avrebbe potuto contenere. Essa doveva essere ornata di trecento sessanta colonne, e di cento trentasei arcate, tanto interne che esterne.

Chiunque rifletta alla quantità delle opere d'ogni genere di cui fu incaricato il *Servandoni* tanto in Francia, che in altri paesi, e che hanno assicurato al suo nome una gloria estesa e non peritura, crederà per avventura ch' egli abbia lasciato un'immensa fortuna. Ma fu ben altramente. Egli non usò economia mai. Amico del viver lauto e della gioja, era per lui un bisogno il dividere i suoi piaceri cogli amici, e amici di questa fatta non ne mancano mai. Il danaro sfuggiva dalle sue mani più presto che non faceva a guadagnarlo, e le persecuzioni de' suoi creditori lo costrinsero più d'una volta a cercare asilo in altri paesi.

Dopo molti viaggi, lavori, contrattempi, venne di nuovo a stabilirsi a Parigi, ove cessò di essere occupato, e mancò di vita nel 1766.

SERVI (Costantino de) nato in Firenze nel 1554, morto nel 1623.

Questo artista, d'una famiglia distintissima di Firenze, fu ad un tempo pittore, ingegnere ed architetto.

Egli viaggiò per tutta l'Europa, ed i suoi meriti personali gli procurarono un'accoglienza onorevole da tutte le corti.

Il gran Sofì di Persia lo chiese al gran duca Cosimo de'Medici. *Costantino de Servi* si recò in Persia, e vi dimorò circa un anno; ma non sappiamo in quali opere venisse occupato.

Di ritorno a Firenze, egli ebbe la soprantendenza di tutte le opere della galleria, e di quelle della magnifica cappella di San Lorenzo. Le dette opere sono i mosaici composti di pietre preziose detti anche *lavori a commesso*. Di questo genere sono le belle tavole che adornano i più suntuosi gabinetti, e che formano una specie di quadri o composizioni d'ogni sorta d'oggetti proprj ad essere eseguiti in pietre preziose, i cui colori corrispondono a quelli degli oggetti naturali; sono essi particolarmente piante, fiori, conchiglie, uccelli ecc.

Costantino de Servi si trasferì di poi in Inghilterra, ove dal principe di Galles fu nominato soprintendente de' suoi palazzi, con una pensione di 800 scudi romani.

Dall'Inghilterra passò in Olanda, e quivi fu impiegato dagli Stati-Generali di quel paese. Si acquistò la stima di tutti, e specialmente quella del conte Maurizio di Nassau. Egli fece il disegno del palazzo che questo principe voleva far costruire per sua residenza all'Aja. Ritornò in Toscana, coll'incarico di spedirgli il modello in rilievo di quell'edificio. Non sappiamo se ciò avvenisse, e se avesse esecuzione il progetto.

Dopo molti altri viaggi in diverse parti dell'Europa, *Costantino de Servi* fissò la sua dimora in Toscana, ove il Gran Duca, per rendérselo obbligato, gli diede il comando di Lucignano.

SERVITU' — (Servitude) — Vocabolo appartenente a quella parte della giurisprudenza che riguarda i fabbricati. Esso viene definito un diritto sulla proprietà altrui mediante un passaggio, una finestra, un acquajo, od altro vincolo a cui il vicino è legalmente sottoposto.

La *servitù* può essere *attiva* o *passiva*. Dicesi *attiva* rispetto a colui che ne profitta, e *passiva* rispetto a quello che la soffre.

La *servitù* chiamasi anche reciproca, quando due vicini hanno l'uno sull'altro un diritto eguale.

Vi sono delle *servitù* a tempo: ve ne sono di quelle a perpetuità.

Noi distinguiamo *servitù* da *suggezione*. Il primo di questi vocaboli, come abbiamo detto, esprime, nelle fabbriche, certe convenzioni stipulate tra vicini e garantite dalle leggi. Il secondo, molto più generale, indica una moltitudine di rapporti più o meno vincolanti, cui l'architetto è tenuto d'aver riguardo, nel concetto e nella esecuzione de' suoi progetti; e questi rapporti dipendono dai differenti bisogni, spesso dai capricci de' privati, talvolta dalle convenienze locali e imperiose del terreno e della sua situazione.

SESTO — (Ceintre) — La curvità o rotondità degli archi e delle vôlte — Dicesi arco a punto fermo di tutto *sesto* quello che è formato da un semicerchio: in questo caso l'altezza è eguale alla metà del diametro o della larghezza dell'arco. Quando questa altezza è minore, dicesi arco schiacciato o abbassato; ed allora è formato da una semi-ellissi, o da una

riunione di porzioni di cerchio imitanti più o meno quella curva, che gli operai chiamano a mezza botte.

Quando l'altezza della curvità di una vôlta è maggiore del semidiametro, o della metà della sua larghezza, dicesi di *sesto* acuto. La sua curva può anch' essere formata da una semi-ellissi innalzata sul piccolo suo diametro, o da porzioni di cerchio imitante la detta curva. Nelle chiese gotiche, gli archi di *sesto* acuto sono formati da due porzioni di cerchio che nel colmo fanno angolo acuto.

Per gli archi acuti o schiacciati, si può far uso di parecchie curve, come la cicloide, la cassinoide, la catenaria, e la parabola dell' ellissi. Queste nozioni geometriche esigerebbero delle dimostrazioni che non sono di nostra pertinenza. Ci limiteremo a dire alcuna parola sul metodo semplice di imitare l' ellissi con porzioni di cerchio, ed alcune altre curve più proprie a formare il *sesto* delle vôlte.

Dopo il cerchio, l' ellissi è la curva che meglio si presti agli archi acuti, schiacciati e rampanti. Si può anche ricorrere alla cicloide. La vôlta formata con questa curva è più solida, ed ha minore spinta di una vôlta ellittica, il cui diametro sarebbe eguale all' altezza della curva. Ma questa non può convenire che in un solo caso, quando ciò l'altezza della curva ha sette undecimi del semi-diametro, o sette ventiduesimi della larghezza della vôlta.

La cassinoide non può, come l'ellissi, convenire a tutte le altezze della curva; ha però il vantaggio sulla cicloide di poter servire in moltissimi casi. La più piccola altezza del *sesto* che possa avere questa curva è circa due settimi del diametro, e la maggiore altezza è un po' più di sei settimi dello stesso diametro. La detta curva ha la proprietà di accordarsi meglio delle due precedenti coi piedritti a piombo, ed in parecchie circostanze essa produce un *sesto* più gradevole.

Per ciò che risguarda la costruzione, essa non forma delle vôlte molto solide, particolarmente quando non le si possa dare che poca grossezza.

Sesto rampante — (Ceintre rampant) — Dicesi volgarmente di un arco che, sebbene fatto a semi-cerchio, si piega tuttavia da una parte; si usa d'ordinario per sostenere le scale che diconsi a rampa.

Sesto schiacciato — (Ceintre surbaissé) — Quello che ha la curva formata da una semi-ellissi, e che per conseguenza è più basso che il semi-cerchio.

Sesto acuto — (Ceintre surmonté) — Quello con una curva più alta del diametro di un semicerchio.

SETTIZONIO — (Septizone-Septizonium) — Denominazione data in Roma al mausoleo che Settimio Severo fece innalzare per sè e per la sua famiglia. Svetonio nella vita di Tito, riferisce che un altro monumento dello stesso nome trovavasi nel decimo quartiere della città. Pare potersi da ciò dedurre che siffatti monumenti, anzichè aver dato il loro nome alla forma di costruzione che indica l'etimologia della parola, lo abbiano ricevuto da un tipo già consacrato e usato molto tempo prima.

Settizonio significa edificio composto di sette zone o piani di costruzione. Vi ebbero di tali edificj a sette piani e destinati ad altri usi che a quello di sepoltura? Noi nol possiamo affermare. Ma la storia ci mostra un antichissimo modello nel rogo di Efestione, di cui abbiamo dato la descrizione alla voce Mausoleo. Quando, come abbiamo fatto in quell'articolo, si paragoni e la disposizione di questo monumento funebre, e la forma dei roghi d' apoteosi degl' imperatori romani alla disposizione ed alla forma de'grandi mausolei che ne furono senza dubbio imitazioni, troviamo che l'uso di queste costruzioni piramidali a parecchi piani fu non meno antico che generale presso i Greci e presso i Romani.

Il rogo d'Efestione, giusta la descrizione di Diodoro, comprendeva sette piani in rientranza l' uno sull' altro. Quelli che veggonsi sulle medaglie, mostrano anch' esse diversi piani, ora tre ora quattro ed anche cinque. Queste varietà, se vogliamo riportarci rigorosamente ai tipi delle monete, fanno supporre che il numero di sette piani non fosse obbligatorio. Forse questo numero, riferendosi a qualche opinione particolare, non fu oltrepassato in questa sorta di monumenti, e per questa ragione avrà dato il suo nome a tutti gli edificj funebri eseguiti secondo altra forma. Checchenesia, gli avanzi del *settizonio* di Settimio Severo, come rileviamo da varj disegni, erasi conservato sino a Sisto V, che lo fece distruggere perchè minacciava di cadere. Pare che esso fosse stato eretto a scapito di altri edificj, perocchè vi si vedevano delle colonne diverse di materia e di forma. Secondo le nozioni che ci sono state trasmesse, componevasi di file di colonne addossate ad un muro con finestre di tratto in tratto, le quali illuminavano le scale che conducevano al fastigio dell' edificio. Non rimanevano al tempo di Sisto V che le tre file di colonne inferiori, ed è in ragione dell'altezza della sua mole, spogliata di colonne, che potè essere restituita coi sette piani che presentano i disegni che ne sono stati fatti.

Alcuni hanno preteso che il *settizonio* di Severo e quello che, secondo Svetonio, esisteva vicino al luogo ov' era nato Tito, cioè molto tempo prima di Settimio Severo, fossero un solo monumento; e che il monumento, di cui quest'ultimo imperatore aveva formato il suo mausoleo, fosse un' opera già cominciata molto tempo prima di lui, alla quale poi diede il suo nome per averla condotta a termine e destinata a tale uso.

Certo è che siffatti monumenti furono più copiosi di quello che non si crede, perocchè trovansi in varie antiche città avanzi di costruzione che possono dirsi *settizonj*, prendendo il vocabolo sotto il rapporto di piani moltiplicati ed in forma piramidale. Di questo numero furono senza dubbio i grandi mausolei, che prima di essere di pietra o di marmo, furono monti di terra a varj ordini di terrazzi, come la tomba di Aliatte nella Lidia e quella d'Augusto in

Roma (V. Tomba , Sepolcro). Devesi, architettonicamente parlando, riguardare come *settizonj* i fari, o gli edificj che servivano di fanali sui porti di mare (V. Faro); ed in fine è probabile che molte costruzioni o abitazioni particolari in Roma fossero disposte e costrutte in forma di *settizonio*.

SEVERO-SEVERITA' — (Sévère , Sévérité) — Nel linguaggio delle arti indica una specie di gusto, di stile, di maniera, con cui un' opera è concepita ed eseguita, e si dà pure all' opera stessa una tale denominazione.

Severo è l' opposto di *piacevole*. Lo stile *severo*, in un edificio, non ammette se non quello che è necessario, e trascura tutte le forme, tutti gli ornati accessorj, da cui risulta l' impressione della varietà, della ricchezza e del lusso.

La cosa più necessaria in un edificio, qualunque esso sia, è certamente la solidità. Ma l' architettura esige il pregio della solidità da prima nella realtà dell'oggetto, ed in seguito nella sua apparenza. La solidità reale e positiva può dipendere unicamente da certi materiali, e dall' impiego di questi materiali, il cui effetto non abbia alcun rapporto sensibile col gusto, nè colle impressioni de' nostri sensi. Ma la solidità apparente risulta da certe disposizioni di masse, da una certa armonia fra i pieni ed i vuoti, da una certa regolarità di linee che producono quella impressione che dicesi *severità*.

Laonde masse uniformi, ampie superficie liscie, grandi parti rettilinee senza risalto, senza interrompimento, porteranno con sè il carattere d'una grande solidità, perchè l' istinto solo, senza parlar del raziocinio, ci apprende che il tempo e la distruzione hanno minor impero sulle cose semplici che sulle composte (V. Solidita').

Chi non vede, per lo contrario, che la diversità delle masse, la moltiplicità dei vani, le piante contornate e mistilinee, devono produrre, allo spirito, il sentimento di debolezza e d' inconsistenza, com'essi devono operarne l' effetto nella realità.

Ciò che si chiama *severità*, in architettura, dipenderà dunque da una grande semplicità di pianta, da una grande uniformità di alzato, ed anche da una grande economia d' ornati.

E la *severità* va meglio intesa sotto quest' ultimo rappôrto.

In questo modo difatti essa viene spiegata e definita nell' arte del parlare. Vi si distingue lo stile *severo*, e lo stile ornato. Il primo è quello degli scrittori e degli oratori ordinariamente più antichi, i quali in ciascun soggetto, intenti principalmente alle cose più che alle parole, gelosi d' istruire anzichè di piacere, di signoreggiare la ragione assai più che la immaginazione, hanno trascurato le grazie della dizione, e preferita la solidità della logica ai fiori della rettorica. Si conosce lo stile ornato da una certa pretensione nella varietà de'periodi, nella scelta delle forme, nella ricercatezza delle immagini, nella cura di lusingare piacevolmente le orecchie con variate ed armoniose cadenze.

Lo stesso è a dirsi dello stile *severo* nell'architettura. I maestri di questo stile si fanno notare per l' attenzione ch'essi pongono, innanzi tutto, alla qualità fondamentale dell' arte di edificare, per la diligenza ch'essi hanno di non introdur nulla di superfluo nelle loro composizioni, di attenersi alla espressione propria di ciascun carattere, ed alla esecuzione scrupolosa delle proporzioni di ciascun ordine, di non fare alcuna innovazione ne' tipi adottati, di subordinare gli ornati, vale a dire il dilettevole all' utile, alle forme costitutive de' membri di cui si compone il corpo dell' edificio.

Volendo ritorcere questa definizione, e prendere l'opposto di ciascuna delle nozioni ch'essa conferma, troveremo che si è dato, nell' architettura, uno stile notevole per l'affettazione di negare o di dissimulare ciò che costituisce l' essenza di un edificio, e di far prevalere al necessario precisamente quello che è superfluo; e ciò pel desiderio di una varietà di forme, di linee, di contorni, tendenti a distruggere qualunque idea d'ordine, di tipo costitutivo e indicativo di ciascun carattere, notevole soprattutto per la smania di novità, per desiderio di lusingare gli occhi, a scapito del piacere dello spirito e della ragione.

Appropriando le nozioni di questi due stili ai monumenti dell' architettura, non v' è alcuno il quale non collochi sotto la indicazione del primo, vale a dire dello stile *severo*, la maggior parte degli edificj dei secoli decimoquinto e decimosesto. Abbiamo detto la maggior parte, perocchè se ne trovano anche fra quelli del quintodecimo secolo, alcuni, specialmente in Firenze, in cui la *severità* può sembrar eccessiva, ed altri, fra quelli del decimosesto secolo, che serbano una via di mezzo assai lodevole fra la *severità* e la trascuranza dei principj; perocchè la *severità* ha pur essa le sue gradazioni. Ma nessuno esiterà ad applicare la nozione dell' altro stile, opposto al *severo*, al gusto che regnò nel diciassettesimo secolo.

L' idea precisa di *severità*, in architettura, può esser resa sensibile allo spirito come all' occhio, negli ordini, dal dorico greco, in cui il principio di solidità, di necessità, di utilità, trovasi impresso a caratteri che ognuno può ravvisare.

Quest' idea si manifesta pur anche chiaramente in certi edificj del genere di quelli che non potrebbero, senza una spiacevole inconvenienza, ammettere nè le varietà di forme, nè lo sfarzo degli ornati, nè gli scherzi de' dettagli a cui il capriccio suol di leggieri abbandonarsi; come si veggono in alcune porte di cittadelle o di fortezze, in certe prigioni, arsenali, magazzini ecc.

SEZIONE — (Section) — Dicesi del punto in cui due linee si tagliano o s' intersecano; che anche dicesi *punto d' intersezione*.

Sezione chiamasi pure la superficie d' un corpo dopo che ne è stata levata una parte: è la superficie apparente d' un corpo tagliato.

SFERA — (Sphère) — Corpo perfettamente rotondo che chiamasi anche *globo* o *palla*, e di cui si fa uso non di rado nelle opere architettoniche. Plinio chiama *orbis* il globo o corpo sferico di bronzo che terminava la sommità di ciascheduna delle cinque piramidi inferiori della tomba di Porsenna a Clusio. Noi vediamo che la colonna migliore dei Romani in Campidoglio, e dalla quale partivano tutte le altre, era sormontata da un globo di bronzo. I moderni ne collocano sulla cima de' campanili, ed in altri luoghi, come semplici ornamenti.

SFERISTERIO — (Sphaeristerium) — Luogo destinato presso gli antichi, o nei ginnasj, o nelle case delle persone doviziose all'esercizio della palla. Questo esercizio, non meno che il locale, corrispondono a un di presso al giuoco moderno della poma, ed al fabbricato, che da esso prende il nome.

Plinio il giovine, descrivendo i due suoi casini campestri di Laurento e di Tusculano, vi colloca uno *sferisterio*. L'imperator Vespasiano ne aveva uno nel suo palazzo; e, secondo Lampridio, Alessandro Severo si esercitava spessissimo al giuoco della palla nel suo *sferisterio*.

SFEROIDE — (Sphéroïde) — Solido non esattamente rotondo, ma bislungo, cioè con uno de'suoi assi maggiore dell' altro. Si dà volontieri al contorno d' una cupola la metà d'una *sferoide*, perchè dev'essere più alto d'una semisfera, tanto per la solidità che risulta dalla poca spinta di questa curva, quanto per renderne la proporzione più elegante.

SFIATATOJO — (Ventouse) — Dicesi di quell'apertura che lasciano gli architetti ne'condotti dell'acque, acciocchè l'aria non faccia ai medesimi nocumento.

SFINGE — (Sphinx) — Noi facciamo menzione di questo animale favoloso, non già, come ben si può credere, per ricercare l'allegorica spiegazione in Egitto, o per ispiegarne la tradizione mitologica della Grecia: queste particolarità non possono far parte di un Dizionario, il quale deve restringersi in qualsiasi oggetto a ciò che ha relazione più o meno diretta coll' architettura, co'suoi monumenti, e cogli ornati relativi.

Contentiamoci dunque di far notare che la *sfinge*, sotto il rapporto dell'arte, cioè a dire delle immagini che se ne fecero, ci presenta parecchie varietà, fra le quali merita di essere ricordata quella della *sfinge* di Tebe, la cui immagine ci venne conservata in varie opere greche. Fidia, nel suo trono di Giove Olimpico, aveva collocato a sostegno de' bracciuoli del seggio alcune *sfingi* che involano i figli dei Tebani.

Dietro questa rappresentazione, pare che non ci fosse alcun rapporto allegorico tra la *sfinge* dell' Egitto e quella della mitologia greca, secondo la quale questo animale è un mostro con testa di donna sopra un corpo di leone alato, il quale propone enigmi, e divora coloro che non sanno indovinarli. Non v' ha nulla di comune, come ben vedesi, fra questa creazione del mito greco e quella del carattere geroglifico degli Egiziani, eccetto l'unione fantastica de'due animali, che in Grecia pare non avesse alcun significato, se pure non era una tradizione imitativa del simbolo più usitato in Egitto; essendo incerto che la idea di segreto, di mistero o di enigma, appropriata dai Greci alla *sfinge*, sia stata generalmente adottata in Egitto.

Se vogliamo credere ciò che ne dà ad intendere, riguardo a questo paese, l'idea dell'associazione di due nature, cioè un corpo di leone ed una testa di donna, e ciò che affermano quasi tutti coloro, che hanno tentato di penetrare lo spirito di alcuni geroglifici, la detta unione di due teste altro non vuol indicare se non che lo stato in cui trovasi il Nilo quando allaga l'Egitto. Siccome questi allagamenti succedono nel mese di luglio, quando il sole è in Leone ed in Vergine, così gli Egiziani hanno riunito sotto questo duplice emblema i segni dell'epoca che era per essi quella della prosperità del loro paese.

Nessun altro seguo, più moltiplicato di questo, trovasi certamente nell' Egitto. L' opera più famosa e più considerevole in questo genere fu la *sfinge* colossale di cui si vide per molti secoli la testa emergere dalle sabbie che avevano sepolto il rimanente della figura, presso ad una delle maggiori piramidi. Si dubitò lungo tempo se fosse questa formata di molti pezzi o di uno solo. Gli scavi fatti alcuni anni sono dal console d'Inghilterra al Cairo, M. Saet, l'hanno interamente scoperta, e si è verificato ch' essa era stata tagliata nel masso di pietra, che forma in questo luogo la base delle piramidi. L'intero sgombramento di questo colosso ha fatto rilevare una piccola scala, che comunicava alla porta di un tempietto situato fra le zanne della *sfinge*. Questo tempietto presentavasi sotto la forma dei monoliti egiziani.

Le ruine, presentemente conosciute, dei tempj egiziani, hanno confermato quello che gli antichi storici ci avevano riferito intorno all' uso comunissimo delle *sfingi* per formare gli aditi agli edificj sacri. Le vediamo ancora collocate su due linee paralelle, le une rimpetto alle altre, e ciascuna sopra una base. Son questi come viali che sembrano condurre verso il tempio. In tal modo gli antichi scrittori li avevano descritti, e così li troviamo ancora con maggiore o minore mutilazione nelle pianure dell'antica Tebe.

Del resto questi aditi, o viali, in cui gli Egiziani avevano particolarmente moltiplicato le dette rappresentazioni di figure composte di due specie di animali, che noi ora chiamiamo *sfingi*, ci provano che vi furono delle varietà in questa mescolanza di nature: dal che vuolsi conchiudere che le così dette *sfingi* non hanno sempre un corpo di leone ed una testa di donna.

E primieramente sotto questo nome, divenuto generale, si collocarono certe figure, le quali altro non sono che leoni senza associazione d'altra specie d'animali. Comunissime sono quelle opere, che oltre il

carattere senz'arte della scultura egizia, fanno vedere ancora sulla lor base dei geroglifici. Altre se ne veggono di miglior lavoro, che sono da ritenersi copie fatte ne' tempi posteriori, e forse sotto la dominazione de' Romani. Tali sono quelle collocate in Roma ad ornamento della fontana di Termini, e che gettano acqua.

I viaggiatori moderni ci hanno fatto conoscere sotto la denominazione di *sfinge* una mescolanza di specie diversa da quella di cui ci formiamo comunemente un'idea. In Tebe si veggono aditi o viali, che, giusta la descrizione si compongono di figure rappresentanti leoni con testa di agnello. Si è cercato di dare intorno a questa riunione di animali così diversi delle spiegazioni che sono puramente arbitrarie. Come mai indovinare le idee che gli Egiziani avranno voluto esprimere con questo amalgamento di segni di cui si è perduta probabilmente la chiave?

La *sfinge*, mescolanza d'un corpo di leone e d'un busto di donna, sembra esser quella che si è propagata e diffusa fuori dell'Egitto, soprattutto nella scultura dei Romani, come può vedersi in uno de' più eleganti tripodi di bronzo trovato nelle ruine di Pompei, e conservato nel Museo di Napoli. Ma è presumibile che, ridotta a quest'impiego puramente decorativo, tale figura non abbia conservato più alcun valore, neppur quello di allegoria morale. Ciò almeno possiamo affermare, ritenuto l'uso che i moderni ne fanno, o nel genere arabesco, o nell'applicazione puramente abituale ad ogni sorta di mobili, e di oggetti di lusso e di capriccio.

SFOGATOIO — (Chantepleure) — Specie di scolatojo che si pratica ne' muri di recinto costruiti vicino ad un'acqua corrente, affinchè in caso di traripamento essa possa entrare nel luogo chiuso, ed uscire liberamente: queste misure sono necessarie alla conservazione de' muri.

* *Sfogatoj* diconsi pure que' vacui che si lasciano dagli architetti nelle grossezze de' fondamenti e dei muri da imo a sommo, quando son grossi assai, affinchè per essi possano traspirare i vapori che si sollevano dal terreno senza nuocere alla muraglia. Così il Baldinucci. Più veramente si praticano quei fori per dare libero corso all'aria, e guarentire la massa dalla umidità concentrata, che perniciosa riescirebbe all'edifizio. — MIL.

* SFONDATO — Lo stesso che *Sfondo* V.

SFONDO — (Renfoncement) — Quello spazio vacuo lasciato nei palchi o nelle vôlte per dipingervi.

—— DI TEATRO (Renfoncement de théâtre) — Dicesi della profondità apparente che suol darsi alle decorazioni d'un teatro, col mezzo della prospettiva, per rappresentarvi oggetti molto lontani.

* SFUGGIRE — Termine di prospettiva e pittura. È quell'allontanarsi che par che facciano dall'occhio i casamenti e fabbriche tirate in prospettiva col punto; e le figure dal pittore rappresentate in lontananza, che a proporzione diminuiscono, seguendo la proporzione dello sfuggire de' piani e delle medesime prospettive; il che si fa dall'artefice non tanto col diminuire della grandezza, che con la degradazione del colorito. — BALD.

SFUMARE — (Adoucir) — Unire i colori; ed è quello che fanno i pittori, dopo aver posato il colore a suo luogo nella tela o tavola, per levare tutte le crudezze de' colpi, confondendo dolcemente fra di loro chiaro con mezza tinta, o mezza tinta con lo scuro, a fine che il passaggio dall'uno all'altro venga fatto con un tal digradamento, che la pittura anche vicina apparisca morbida e delicata senza colpi di pennello. Lo stesso che segue nel dipingere, occorre ancora nel disegnare, quando colui che disegna strofinando con carta, con essa o con altro, i colpi della matita così bene gli unisce fra di loro, e col bianco della carta che fa apparire il termine della macchia non altrimenti che un fumo, che nell'aria si dilegua; e così fatte pitture e disegni diconsi *sfumati*.

SFUMATEZZA — (Adoucissement) — Quello che fanno i pittori dopo che hanno posato il colore al suo luogo nella tela o tavola per levare tutte le crudezze de' colpi.

SGABELLO — (Scabellon) — Viene dal latino *scabellum*. Arnese sopra il quale si siede: un tempo era distintivo d'onore e come tale riservato ai troni, su cui venivano rappresentate le divinità degli antichi.

SGABELLONE — (Scabellon) — Mensola di stucco o di legno a sostegno di busti, di candelabri ecc.

SGOCCIOLATOJO — (Reverseau) — Lo stesso che *Gocciolatojo*.

Pezzo di legno attaccato in fondo al telajo di una finestra, che serve a gettar l'acqua in fuori, onde non penetri nell'interno.

SGRAFFITTO o SGRAFFIO — Una sorta di pittura, che è disegno e pittura insieme, e serve per lo più per ornamenti di facciate di case, palazzi e cortili.

Eccone il processo:

Si fa sul muro che si vuol dipingere un intonaco di sabbia e calce, e vi si mescola cenere di paglia bruciata, che dà alla malta, in ragione della quantità che vi si introduce, una tinta nerastra o grigia più o meno carica. Quando lo strato di questa malta è secco vi si dà una tinta di calce stemperata in acqua di colla. Su questa tinta bianca si tratteggia il disegno che si vuol eseguire, con cartoni, o carta traforata, facendo uso d'un sacchetto di carbon pesto, che si spolvera sul disegno passando a traverso dei fori, per cui lascia marcato il disegno con punti neri.

Il pittore servesi allora di un ferro puntuto per tratteggiare i dintorni, il quale levando la tinta bianca e scoprendo l'intonaco nero che è di sotto, produce, con grande prestezza, una pittura o disegno a chiaro scuro, che ajutata con alcuni acquerelli scuretti ha un bel rilievo, e fa bellissima vista.

Una volta era molto adoperato in Roma questo

metodo di dipingere i muri con poca spesa; e tuttora se ne fa uso in Genova per colorire le facciate delle case, essendo una pittura più semplice dell'affresco, oltre al vantaggio di resistere di più alle intemperie delle stagioni. Alcuni avanzi di *sgraffito* di mano di Polidoro, allievo di Raffaello, sono sino a noi pervenuti; ed è presumibile che la maggior parte di questi dipinti sieno stati distrutti non dal tempo, ma dai cambiamenti, che hanno subìto le facciate delle case.

SGOMBERAMENTO — (Vuidance) — Trasporto di terra, pietre, legname od altro, che serve all'arte di edificare.

SGOMBERARE — (Décombrer) — Portar via pietre, calcinaccio, rottami e simili oggetti che provengono o dalla demolizione o dalla costruzione di una fabbrica.

SGROSSARE — (Dégrossir) — Lo stesso che *digrossare*; dar ad un lavoro la prima foggia, e disporlo a riceverne altre che lo riducano alla sua perfezione.

* SGUANCIO — Dicono i muratori quella parte del muro tagliata a sghimbescio, accanto agli stipiti e architrave delle porte, finestre o simili. Dicesi anche *spalletta di porta*, *finestra*, e simili.

SIENA — (Syène) — Città dell'antico Egitto, il cui nome moderno è *Assouan*. La sua posizione, al sud-ovest della città nuova, era confinata da una parte dal Nilo, e dall'altra da roccie di granito, e fabbricata sul pendio della montagna, contro l'uso delle città egiziane.

Gli Egizj hanno coperto di sculture e di geroglifici le superficie liscie delle roccie in tutti i dintorni di *Siena*, principalmente i massi che sono a picco e bagnati dalle acque. Queste figure sono di diversa grandezza, e più o meno profondamente incavate.

Non esiste più dell'antica *Siena* che un tempio, i cui avanzi occupano il pendio della montagna su riferita. Vi si entra presentemente o piuttosto vi si discende per mezzo della piattaforma, la massima parte della quale è sfondata, e trovasi sopra un terreno formato di sabbia e di polvere.

Un portico di quattro colonne, e alcuni addentellati di muraglie, ecco tutto quello che si può riconoscere, tanto è il medesimo ruinato ed ingombro di macerie. La sua larghezza era di circa 40 piedi; della sua lunghezza non sussistono che 34 piedi. Il finimento ed i capitelli delle colonne sono tuttora scoperti, e non è difficile, dietro l'esempio di altri monumenti, di figurarsi la facciata esterna di questo, a un di presso com'essa doveva essere. L'entrata era dalla parte del fiume. Frammezzo alle roccie ed alle masse di granito, sulle quali questo tempio è innalzato, fa meraviglia il vederlo costruito con arenaria, ma questo fatto è ben più comune e più rimarchevole a Fila. In generale le costruzioni in granito sono molto più rare in Egitto che non si crede comunemente, e sembra che l'architettura abbia impiegata questa materia soltanto nella formazione de' monumenti o de' tempj monoliti.

Due colonne del tempio di *Siena* sorgono dai ruderi, le due altre non sono più visibili. Vi si distinguono ancora due sorta di capitelli simili pel garbo, vale a dire per quella forma che imita il calice del loto, ma variati ne' loro ornamenti. Il più vicino alla porta è della specie più comune nell'Egitto. I muri sono coperti soltanto in parte di sculture, lo che fa supporre che il tempio non fosse terminato. Mal conservati sono que' pochi bassirilievi che rimangono, e non si può distinguere i loro soggetti, nè quindi indovinare a quale divinità fosse stato consacrato il tempio. Ogni ricerca intorno a questo proposito riuscì inutile.

Quando si riflette alla remota antichità ed alla rinomanza di questa città non si può credere ch'essa avesse soltanto un tempio così meschino. Le nuove città che sono state erette nel corso de' secoli sul suolo medesimo dove sorgeva l'antica *Siena*, avranno accelerata la distruzione di questa città. (Estratto dalla *Descrizione dell'Egitto*, tomo 1.°).

SIGNINUM (*OPUS*) — Nome dato da Vitruvio (lib. II, cap. IV; lib. VIII, cap. VII) ad una specie di malta, di cui si faceva uso per i pozzi e le cisterne. Si mescolavano insieme cinque parti di sabbia pura e due di calce. Si rimenava bene questo miscuglio, e vi si mettevano dei piccoli frammenti di pietra o di tufo del peso di una libbra circa; indi lo si batteva con mazze di legno guernite di ferro. Secondo Plinio, facevasi pure l'*opus signinum* con tegole peste e calce.

SILVANI (Gherardo) nato nel 1579, morto nel 1675. *Silvani* fu uno degli ultimi architetti del decimosesto secolo che fiorirono in Firenze, vale a dire di quelli che si attennero a quel gusto nobile, puro e grandioso, a cui la detta città va debitrice d'essere ancora, ne' suoi monumenti, una delle belle scuole d'architettura.

Egli divenne architetto, come molti altri lo erano divenuti prima di lui, senza aver fatto uno studio particolare dell'arte di edificare. Nato da onesti parenti, ma scaduti di fortuna per vicende politiche, il *Silvani* ancorchè si dedicasse interamente alle faccende del negozio di suo padre, nutriva però quella passione che doveva renderlo un giorno valente artista. Egli fu allogato, perchè apprendesse la scultura, presso certo Valerio Cioli, uno de' più abili maestri di quel tempo; ma lo perdè in capo ad un anno. Mancò pure dopo tre mesi che dimorava in quella scuola, il famoso Bandini. Un'altra fatalità gl'impedì di passare presso Giovanni da Bologna. Finalmente una favorevole combinazione lo fissò presso Giovanni Caccini, il quale trovò di occuparlo in lavori adattati al suo merito.

Sono da leggersi nel Baldinucci, che ne fa onorevole menzione, i dettagli di tutti i lavori ai quali dovette il *Silvani* la sua riputazione come scultore, e le occasioni che lo fecero divenir architetto.

Nel 1612 egli fu incaricato di ricostruire la gran-

de cappella di San Pietro Maggiore; ne fece il modello in rilievo, ne diede i disegni, ed eseguì per intero l' opera quale si vede al presente.

Verso lo stesso tempo il granduca Cosmo II avendo risoluto d'ingrandire il palazzo Pitti, ordinò un modello al *Silvani*, in concorrenza con Giulio Parigi. A noi manca un disegno per ben concepire l' idea che il Baldinucci ci ha trasmessa del progetto del *Silvani*. La sua descrizione per altro fa credere che fosse un concetto grandioso. E in causa forse di questa grandiosità esso non venne adottato. Ma invece, come si è veduto accadere bene spesso in simili circostanze, ebbe la preferenza il progetto più economico, quello cioè di aggiugnere due ali al palazzo.

Il *Silvani* non fu più fortunato nel progetto e nel modello del palazzo che gli era stato ordinato dall'arciduchessa d'Austria Maria Maddalena, per la sua villeggiatura di *Poggio Imperiale*. Il *Silvani* era un uomo buono, modesto, nemico d'ogni briga, il quale non compariva mai se non quand'era chiamato; ma non mancano mai persone le quali, senz'essere chiamate, e anzi perchè non sono chiamate, si presentano sempre da sè stesse prima d' ogni altra. Ora il nostro architetto trovò per molto tempo lungo la sua carriera persone di siffatta natura. Tuttavolta egli andò sempre debitore alla migliore di tutte le protezioni, a quella cioè del proprio talento, di innumerevoli occasioni per esercitare, ingrandire la sfera delle sue intraprese, e di accrescere la sua fortuna. Sino a quell'epoca i lavori della scultura vi avevano quasi da sè soli contribuito; ma avendo sposata la nipote del celebre Bernardo Buontalenti, da cui ebbe quattordici figli, egli si dedicò di preferenza all' architettura.

Sarebbe difficile, scrive il Baldinucci, di numerare tutte le opere che lo tennero occupato nel corso della lunga sua vita. Noi troviamo, ch' egli rifabbricò di nuovo il palazzo del conte Alberto de'Bardi; che ne edificò un altro grandioso e bellissimo pel podestà di Montale; che ristaurò ed abbellì la cappella dei Salviati nella chiesa di Santa Croce; ch' egli eseguì, con suo disegno, un bellissimo casino di campagna pel senatore Alessandro Guadagni; ch' egli terminò la fabbrica di Pietro Guicciardini, come anche il grande scalone e la cappella cominciata dal Cigoli, ma che, sopraggiunto dalla morte, non potè condurre a compimento; ch' egli restaurò e rifece, in un gusto più moderno, la chiesa di San Simone, colla decorazione dell'altare maggiore, del coro e della cappella; che a Volterra terminò un palazzo per l' ammiraglio Inghirami, e cominciò per lui un casino di campagna, opera che, per la morte dell' ammiraglio, rimase interrotta.

A Pistoja il *Silvani* compì la maggior parte del nuovo palazzo della Sapienza; a Firenze, l' oratorio principiato dal Caccini suo maestro. Fra i principali suoi lavori contasi la restaurazione, o per meglio dire, il rifacimento del palazzo di Luca degli Albizzi, in cui si ammira l'abilità colla quale egli seppe, profittando de' fabbricati vecchi, trasformarli in un' architettura del tutto nuova. Tutti i lavori, che abbiamo citati, li eseguì nello spazio di sei anni.

La chiesa dei Teatini era stata cominciata da Matteo Nigetti, il quale ne trascurava la esecuzione; onde si dovette ricorrere ad altro architetto. Il *Silvani* fu incaricato, non di continuare, ma di ricominciare quell' opera. Egli fece un nuovo modello sopra una pianta molto più estesa, e trovò un mezzo ingegnoso d'aumentare il locale destinato all'abitazione de' religiosi, posta sopra uno spazio stretto, la quale non permetteva alcun ampliamento. Rifabbricò, nel medesimo tempo, il convento di Santa Maria degli Angeli, di cui era superiore suo fratello Don Salvadore *Silvani*.

Il dotto Giambattista Strozzi commise al *Silvani* di fargli una facciata pel suo palazzo vicino alla Trinità. Lo Strozzi era cieco. Ma tanta era a que' tempi la influenza de' costumi, particolarmente sull' architettura, che ogni uomo ricco doveva mostrare coll'esterno della propria abitazione il suo gusto ed amore per le arti. Onde, sebbene privo per la sua infermità, del piacere di vagheggiare l'abbellimento esterno del suo palazzo, volle non di meno lo Strozzi, al pari degli altri, pagare questo tributo all'uso del suo tempo, e si narra che in mancanza della vista, si valse del tatto per conoscere e giudicare il modello, che gli venne presentato dal *Silvani*. Si può, per quanto a noi sembra, affermare che questo genere di critica non lo ha ingannato; e ognuno può rimanerne convinto facendosi ad osservare la facciata di questo palazzo, riportata dal Ruggieri, nel tomo III, tav. 52 del suo *Studio d'architettura civile*. Il Milizia nella vita troppo compendiosa di uno de' più fecondi architetti che abbia prodotta la Toscana, non ha impiegato che due linee nel dare il suo giudizio su questo palazzo, il quale, dice egli, ha tre piani *mal proporzionati*. Noi non sappiamo vedere su che cosa sia basata questa laconica censura. I tre piani, di cui si tratta, ci sembrano, per lo contrario, offrire non già, se vogliamo, un modello di facciata molto originale, ma certamente una conformità felicissima colle migliori opere del secolo decimosesto. Il *Silvani*, come riferisce il Baldinucci, altro non fece che la facciata di questo palazzo (*la facciata di sua casa*). Quindi egli dovette adattarla a divisioni di larghezza ed altezza già determinate; cosicchè dobbiamo dare un giudizio de' soli dettagli, anzichè del concetto di un nuovo insieme. Ora possiamo affermare che tutte le aperture delle finestre, gli stipiti, gli ordini che le decorano, gl' intervalli de' piani, la porta d'ingresso, i pilastri che la fiancheggiano, come quelli altresì degli angoli del fabbricato, la trabeazione dorica che li sormonta, sono parti e dettagli in cui si trovano lo stile, la maniera ed i principj de' più valenti predecessori del *Silvani*. Solamente si potrebbono per avventura criticare in quest'insieme, siccome un po'

estranee alla composizione, le piccole finestre fatte per necessità in forma d'occhio di bue, del piano più alto; come anche sarebbe a desiderarsi un cornicione il quale coronasse tutta questa mole in una maniera più conveniente ad essa.

Merita di essere citato, come una delle migliori opere del *Silvani* e de' bei monumenti di Firenze, il palazzo Capponi (*in via Larga*). L'architettura, oltre a mille difficoltà dipendenti dal sito, dal terreno, e da ogni altro vincolo che inceppa il genio dell'artista, trova non di rado maggiori ostacoli per parte de' committenti, i quali vogliono bene spesso ciò che non possono, e dopo di avere accettato certi progetti superiori ai loro mezzi, si trovano obbligati di ridurli più in piccolo, o di lasciarli imperfetti. E questo avvenne rispetto al palazzo Capponi. Il proprietario si stancò dell'impresa che aveva approvata, o piuttosto della spesa che si richiedeva. Obbligò quindi il *Silvani* di ridurre l'alzato ch'era già di molto innoltrato. Ora ognuno può ben comprendere quanto debba scapitare, all'occhio delle persone di gusto, un edificio di cui erano stati già calcolati tutti i rapporti, quando si passa, in causa della soppressione d'una parte del suo alzato, a dargli una larghezza la quale non può che apparire sproporzionata. Non ostante questo difetto, che non vuol essere imputato all'architetto, il detto palazzo è tuttavia uno de' più ragguardevoli monumenti dell'architettura toscana.

Il *Silvani* ebbe a provare un dispiacere di altro genere nella costruzione del palazzo pei fratelli Castelli, ricchi negozianti di que' tempi, denominato presentemente il palazzo *Marucelli*. I fratelli Castelli, prima di rivolgersi al *Silvani*, si erano ingegnati di darne essi medesimi il progetto, e ne avevano incominciata la esecuzione sotto la direzione di persone poco versate nell'arte. Ma finalmente ricorsero al *Silvani*, il quale fu costretto, per ridurre a miglior disegno la costruzione malamente intrapresa, senza mandar a male la spesa già fatta, di sottomettersi a dati molti inceppanti tanto da parte dei lavori che importava di conservare, quanto per soddisfare ai capricci dei proprietarj. Tuttavolta questo palazzo, considerato soprattutto nella facciata, fu giudicato a que' tempi, e lo è anche a' dì nostri, come una delle eccellenti opere fra tutte quelle che si ammirano in Firenze.

La riputazione del *Silvani* crescendo di giorno in giorno, il granduca Ferdinando II stimò ben fatto il conferire a un ingegno così sperimentato l'impiego di architetto della cattedrale, ch'era rimasto vacante per la morte di Giulio Parigi. Questo grandioso edificio aveva bisogno di molte riparazioni. Il *Silvani* ne eseguì d'ogni genere, e delle più importanti, sia alleggerendo i fianchi delle volte dal peso de' materiali inutili che vi si erano lasciati, sia rinnovando varie parti dell'armatura di legname, lavori tutti che contribuirono ad ammigliorare in singolar modo quella costruzione. Ma egli ebbe pur anche l'ambizione di dare un frontispizio a questa grande basilica, la quale, come parecchie altre di Firenze, era rimasta imperfetta nella facciata. Però il suo progetto non ebbe un successo più favorevole di molti altri, e Santa Maria de' Fiori, capolavoro del secolo decimoquinto, vide sorgere il diciannovesimo secolo senz'aver ottenuto il necessario compimento, oggetto continuo di concorsi e di controversie rimaste indecise.

L'antico ponte di Pisa era caduto per una escrescenza del fiume nel 1635. Si trattò di ricostruirne uno nuovo. Il *Silvani* fu chiamato per darne il disegno. Egli era d'avviso di diminuire, per quanto fosse possibile, il numero delle arcate; e per conseguenza quello anche delle pile. Egli proponeva di fare il ponte ad una sola pila, cioè a due arcate, o a tre arcate, con due sole pile, coll'obbligo di dar terminata l'opera al più tardi entro tre anni. Ma fra i concorrenti eravi un certo Bartolotti, il quale promise di costruire quel ponte senza pila e ad un'arcata sola. Ed in fatti lo eseguì, ma il primo di gennajo del 1644 il ponte crollò. Scorsero parecchi anni; ed alla fine si pensò di ricostruirlo con tre arcate e due pile, secondo il progetto del *Silvani*. Tuttavolta egli non potè avere la compiacenza di vederne la esecuzione. La sua vecchiaja gl'impedì di attendere a quel lavoro, che venne perciò affidato a Francesco Nava, architetto romano.

Nessun architetto può forse vantare un elenco di opere così numerose quanto il *Silvani*; lo che vuolsi attribuire a tre cause: all'indefessa attività dell'artista, alla diuturnità di una carriera prolungata persino ai 96 anni, e soprattutto poi allo stato dell'architettura, ed al gusto, o per meglio dire all'uso del secolo in cui visse. Ogni epoca porta con sè circostanze diverse, i cui effetti si scorgono nelle opere architettoniche. Quando opere grandiose sono state eseguite e prodotte in architettura, se ne propaga il gusto di luogo in luogo, e dappertutto si cerca di fare miglioramenti e rinnovazioni. La qual cosa avvenne al tempo del *Silvani*. I due secoli che lo precedettero avevano elevata l'architettura ad un grado eminente. In ogni parte si erano innalzati grandiosi e magnifici monumenti; i principi, i grandi, e gli stessi privati danarosi andavano a gara nel far costruire le loro abitazioni con grandiosità e bellezza. Questi esempj produssero innumerevoli imitazioni. Ciascuno volle, secondo i proprj mezzi, seguire il movimento impresso al lusso. Si inventò allora, per tutti i gradi d'ambizione, un'arte di raffazzonare gli antichi fabbricati, di cambiarne la forma e di dar loro un aspetto più moderno. L'epoca in cui visse il *Silvani* fu quella dei rifacimenti e dei ristauri.

Noi l'abbiamo già veduto occupato in simili lavori, ed il Baldinucci si accontenta di enumerare soltanto le opere infinite (dic' egli) che lo tennero occupato. *Le infinite restaurazioni e riduzioni al moderno di chiese, di ville di nostri cittadini* ecc. Di questo numero furono la *villa* del senatore Ugolini a San

Martino a Strada; quella dei Guicciardini a Valdipesa; l'altra di Giulio Morelli e del senatore della stessa famiglia, come anche la loro casa in Firenze; il casino del marchese Salviati, ed il suo palazzo di abitazione; la villa del senatore Altoviti a Romituzzo; la casa del priore Sebastiano Ximenes; la villa del senatore Lorenzo Strozzi a Valdipesa; la casa del cavaliere del Rosso, come pure la facciata; quella di Gian Andrea del Rosso, del marchese Vincenzo Capponi; il superbo salone del palazzo Galli nella contrada Pandolfini; la gran sala del palazzo Pucci; la facciata della casa Gianfigliazzi sulla riva dell'Arno. Alcuni di questi edificj ed altri ancora, come conventi e chiese, interamente da lui edificati, furono opere di esclusiva sua pertinenza. Ma la maggior parte di essi procurò una fama eguale al suo ingegno, per la intelligenza e l'abilità con cui seppe ridonare, in certo modo, una nuova esistenza ad antichi fabbricati concepiti senza gusto ed eseguiti senza alcuna considerazione d'arte.

Il *Silvani* fu del pari commendevole per le sue qualità morali, che pel suo ingegno. Fu di buoni costumi, disinteressato, caritativo, dedito a' suoi doveri, che adempiva con zelo scrupolosissimo. La decrepitezza a cui pervenne non lo rallentò mai particolarmente nella sorveglianza della cattedrale alle sue cure affidata. Si racconta ch'egli non diminuì mai di assiduità nelle sue ispezioni, continuando a salire le centinaja di gradini che conducono alla sommità della cupola e della torre. Tutto ciò che si potè ottenere da lui fu che si facesse accompagnare da qualcheduno, ed egli scelse per suo ajuto e compagno un operajo della fabbrica, che toccava, come lui, i cent'anni.

SIMMETRIA — (Symétrie) — Alla parola *Euritmia* abbiamo rimandato il lettore all'articolo Simmetria, ove intendiamo di esporre le nozioni che proprie ci sembrano a far comprendere l'idea particolare della prima di queste due voci, pel ravvicinamento delle differenze reali che appartengono all'essenza della natura di ciascuna nozione, e della loro significazione.

E per cominciar da ciò che riguarda il vocabolo *simmetria*, diremo che è lo stesso di *symetria* in latino, e di συμετρια in greco, la cui composizione basterebbe per darne la spiegazione nel suo rapporto colle opere della natura o dell'arte, in cui esso significa *misure correlative fra loro.*

In conseguenza di questa idea, chiaramente espressa nella parola greca, i latini l'hanno tradotta nel linguaggio architettonico colla voce *proportio*, proporzione, divenuta generale in francese (come anche in italiano) non già per esprimere un rapporto qualunque fra le misure di due oggetti, ma bensì un sistema di correlazione, mediante il quale una parte sola indica la misura del tutto, come il tutto indica la misura di ciascuna parte (V. Proporzione).

La parola *proporzione* essendo prevalsa in francese a quella di *simmetria*, quest'ultima voce, secondo l'uso del linguaggio comune, rimase circoscritta a significare solamente il rapporto d'una esatta conformità fra due misure, due oggetti qualunque, due fabbricati, due corpi d'una stessa fabbrica che si fanno riscontro (*V. alla fine di quest' articolo*, Simmetria *sotto il rapporto tecnico di corrispondenza identica*).

Se si trattasse, come suol farsi in teoria, di render ragione della parola *simmetria* confrontandola con quella di *euritmia*, noi potremmo rimettere il lettore alla voce *proporzione*, la quale ne è la traduzione e l'esatto correlativo di *simmetria*. Noi ripeteremo qui tuttavia che la sua elementare composizione, la quale consta di συν, con, e μετρον, misura, indica necessariamente la espressione generale, è vero, ma non più chiara e precisa, d'una misura in rapporto con altre misure, vale a dire d'una misura che può servire di matrice ad altre, e dalla quale sembrano queste derivare; proprietà che diviene o può divenire reciproca fra tutte le singole parti di un tutto.

Avendo sviluppato diffusamente questa teoria alla parola *proporzione*, non ci fermeremo più a lungo su questa evidente spiegazione, e sulle applicazioni che ci forniscono le opere della natura e dell'arte. Noi non abbiamo richiamata qui siffatta nozione se non per essere suscettibile, primieramente di far comprendere per la propria di lei significazione l'idea indubitabile che vi si associa; in secondo luogo per istabilire colla sola differenza de' termini e della loro composizione quella che esiste fra *simmetria*, e la voce *euritmia*, con cui viene tanto più facilmente confusa, in quanto che non si trova in alcuna parte degli scritti moderni un'analisi delle due parole che ne dia un'idea chiara, in riguardo ai loro rapporti coll'architettura.

Troviamo però in Vitruvio (lib. I, cap. II, e lib. VI, cap. II.) l'uso e una definizione poco sviluppata, è vero, della voce *euritmia*; ma l'interpretazione che ne dà essendo, in mancanza di esempj e di applicazione, resa non molto sensibile, ed essendo rimasta vaga ed astratta, fa d'uopo attenersi al significato semplice, e cercare nella composizione del vocabolo prima ciò che non può significare, ed in seguito quello che sembra dover esprimere.

Questo vocabolo con cui Vitruvio, come vedremo nel passo che riporteremo, pretende far conoscere una delle qualità o delle bellezze dell'architettura, componendosi dell'avverbio ευ, *buono* o *bello*, e del nome ρυθμος, *ritmo*, non potrebbe significare altro che *bel ritmo*, o *bellezza di ritmo.* Noi abbiamo dato più sopra la etimologia della parola *symetria*; ma, per formarsi un'idea precisa della differenza delle due qualità espresse da *simmetria* e da *euritmia*, ci sembra conveniente di ricercarne la distinzione nelle voci *metro* e *ritmo*, che ne sono gli elementi.

Ora, tutti sanno che metro (*metron* in greco) significa *misura*, e che *ritmo* (in greco *rhythmos*) significa *numero.*

Queste due nozioni sembrano collaterali. Tuttavia è chiaro che la parola *metro* si appropria a valutare l'espressione de' corpi; e che la parola *ritmo*, che significa *numero*, si applica alla misura delle quantità e a quella del tempo.

Poichè adunque vi sono due parole derivanti da due elementi diversi, si dovrà in queste due diverse etimologie trovare la differenza di ciascuna delle idee alle quali il linguaggio le applica.

Ma facciamoci a definire più positivamente il *ritmo* nelle applicazioni speciali che se ne fa alla musica ed alla poesia. Che cosa è il *ritmo* in queste due arti? È una misura di durata nel tempo, vale a dire una misura che fissa la maggiore o minore lentezza o prestezza de'movimenti dell'istrumento o della voce, nella espressione de'suoni o delle parole: nella poesia determina le lunghe e le brevi; e nella musica produce la lunghezza o la brevità de'suoni; lo che determina l'ordine delle loro successioni, la durata de' loro intervalli.

Noi così rileviamo in poesia la differenza fra il ritmo ed il metro. I versi possono essere ad un tempo ritmici e metrici, e possono essere metrici senz'essere ritmici. Essi poi sono l'uno e l'altro quando un ordine, un principio, una convenzione qualunque, hanno regolato la lentezza e la prestezza della pronunciazione delle sillabe d'una lingua, ed indi determinata la misura del verso con quella de'piedi o delle sillabe che ne costituiscono la estensione.

Se tale si è, nella versificazione, da una parte la natura del ritmo, e dall'altra la natura del metro, egli è evidente che la nozione del ritmo, il quale regola l'ordine e la successione de' suoni e de'loro intervalli, è distinta da quella del metro, il quale non fa che determinare la misura del verso, in ragione dei piedi di cui esso componesi.

Quanto al ritmo nella musica, esso risulta da un certo ordine, in virtù del quale il musico, secondo quello che deve esprimere, accelera o rallenta la durata dei suoni, ne modifica le inflessioni per una successione di movimenti variati.

Ora se l'impiego che fa l'architettura della stessa parola ci apprende che la idea del ritmo è stata presa a prestanza dalla musica, convien ricercare qual sorta di rassomiglianza può, in teoria, ravvicinare certi effetti delle forme che parlano agli occhi a qualcuno degli effetti pei quali i suoni piacciono all'orecchio.

Ora a noi sembra che la diversità di impiego delle forme nell'architettura, le combinazioni variate delle dimensioni e degl' intervalli fra le loro parti, la mescolanza più o meno alternata degli sporti, gli effetti delle loro ripetizioni o de' loro contrasti, della dolcezza, o della durezza de' loro contorni o delle loro linee, molte altre impressioni prodotte dalla semplicità o moltiplicità, impressioni distintissime da quelle della *simmetria* (o proporzione) saranno suscettibili di corrispondere mediante la loro azione sugli occhi all'azione che gli effetti variati dal ritmo musicale e poetico producono sull' orecchio.

Ed è questo per avventura quello che Vitruvio comprende nel numero delle proprietà dell' architettura, all' articolo in cui definisce l' euritmia nel suo rapporto con quest' arte. Ecco le sue parole:

Eurhythmia est venusta species, commodusque in compositionibus membrorum aspectus; hoc efficitur, cum membra operis convenientia sunt altitudinis ad latitudinem, latitudinis ad longitudinem, et ad summam omnia respondeant suae symetriae.

« L'*Euritmia* è il bello e grato aspetto cagionato dalla disposizione delle membra. Si ha quando di dette membra corrisponde l'altezza con la larghezza, e la larghezza con la lunghezza, e in somma tutte le cose hanno la loro giusta proporzione. »

Per far comprendere la differenza che vi ha fra l'euritmia e la *simmetria*, ecco quello che soggiunge il detto Vitruvio:

Item symetria est ex ipsius membris conveniens consensus ex partibusque separatis, ad universae figurae speciem ratae partis responsus, ut in hominis corpore, e cubito, pede, palmo, digito caeterisque partibus symetros est, sic in operum perfectionibus: et primum in aedibus sacris ut e columnarum crassitudinibus, ante triglypho etc.

« La *Simmetria* è un accordo uniforme fra le membra della stessa opera, e una corrispóndenza di ciascuno delle medesime separatamente a tutta l'opera intera: siccome nel corpo umano v'è *simmetria* fra il braccio, il piede, il palmo, il dito e le altre parti, così lo stesso è anche in ogni opera perfetta. E primieramente nei tempj si cava il modulo dalla grossezza delle colonne, o dal triglifo ecc. »

Facciamo prima di tutto osservazione che questi due articoli si conseguitano nel testo di Vitruvio; prova ch' egli non ha riguardato i due vocaboli come sinonimi, cioè contenenti la medesima nozione. La loro definizione ci presenta poi delle idee molto distinte.

Di fatti la *simmetria* o la proporzione, come la spiega Vitruvio, e come la parola stessa la definisce, trova nella natura un tipo preciso, un regolatore costante di cui non si può disconoscere la evidenza: è desso che sottomette ciascuna parte di un ordine al suo tutto per una corrispondenza reciproca, e tale che la parte faccia conoscere la misura del tutto, come il tutto indichi la misura d' ogni parte.

Ma l' euritmia, secondo Vitruvio e secondo la etimologia della parola, essendo semplicemente un piacevole rapporto di misure, di spazj, d' intervalli fra le parti di un' opera, non ha nella natura un tipo così positivamente applicabile all'ordine ch'essa deve seguire.

In somma noi possiamo dire che il compasso può giudicare della giustezza dei rapporti che costituiscono la *simmetria* o proporzione. Ma, quanto alla giustezza dei rapporti *ritmici*, l' occhio non ha per giudicarne che il gusto ed il sentimento del bello;

ed è ciò che viene indicato dalla parola stessa, la quale significa *bellezza di numero o di ritmo.*

Ogni *ritmo* non è però necessariamente bello. Nella musica vi sono de' buoni e de' cattivi *ritmi*, vale a dire vi può essere un buono ed un vizioso impiego nella melodia, come nella prosodia, delle lunghe e delle brevi, degli intervalli di suoni, della successione di movimenti vivaci o lenti, da cui risulteranno o no degli effetti piacevoli. Medesimamente nell' architettura certi scomparti di linee e di spazj, certe divisioni di parti e di ornati, certe successioni di membri o di profili, produrranno impressioni più o meno gradevoli. Ma, come abbiamo veduto, Vitruvio su questo particolare non propone nè esempio nè regolatore. In fatti, non v' è altro che l' esperienza delle sensazioni che ci facciano provare gli effetti delle combinazioni diverse che si ravvisano nelle opere della natura e dell' arte.

L' euritmia rimane dunque nel dominio della teoria del gusto. Ma lo stesso non è della *simmetria* o della proporzione, considerata nella sua nozione elementare. L' assimilazione dei rapporti reciproci del tutto colle singole parti, nel corpo umano, presenta un' idea fissa, una regola evidente di ciò che può essere l'opera dell'arte per recarci piacere nella guisa stessa che ci piace l' opera della natura. Non v' ha idea più chiara nè più distinta nozione.

Donde procede adunque la confusione fra queste due parole? Essa proviene da ciò, che la nozione di ritmo, nozione essenziale e positiva nella musica e nella poesia, non è, propriamente parlando, che una metafora per l'architettura; che si è trasportata l'idea d' ordine, d' intervallo, di successione de' suoni o di lentezza o di prestezza dei movimenti per l' orecchio alla idea d' ordine, di spazio e d' intervalli successivi delle forme per gli occhi e pel piacere della facoltà visuale.

Ma quest' effetto ritmico, sebbene designato nell' architettura con una parola presa a prestanza da un' altr' arte, vi esiste però di fatto. Il gusto ed il sentimento non possono esitare a riconoscervelo.

Si otterrà egli poi effettivamente un simile effetto, dall' impiego delle forme, delle linee, dei contorni, degli spazj, delle sporgenze o degli sfondi, degli ornati, e di tutti i dettagli dipendenti dall' architettura? Vi saranno nella loro continuità o nella loro interruzione, nella loro ripetizione o successione, nel loro ritmo più o meno periodico, moltiplici mezzi di procurare agli occhi la varietà che ricercano? Si troverà nel risultato di tutte queste combinazioni una specie di mezzi variati, equivalenti nel suo genere, per l' occhio, al risultato de' mezzi proprj al ritmo poetico e musicale per l'orecchio e per lo spirito? Eh bene, se siamo costretti a convenirne, nulla di più naturale il trasportare all' arte delle forme l' espressione propria dell' arte de' suoni. A misura che l' effetto di questa trasposizione sarà pervenuta ad essere gradevole, sarà stata chiamata *bella*, *eccellente*. In fine, per conseguenza della metafora, l' architettura avrà avuto la sua *euritmia*, qualità, come si vede, molto distinta dalla *simmetria* o proporzione.

È adunque la *giusta corrispondenza di altezza*, *di larghezza*, *di lunghezza fra tutte le parti di un edificio e l' esecuzione architettonica degli ordini*, che, secondo Vitruvio, forma la sua euritmia. Qui in fatti, come nella musica e nella poesia, tutte le parti, tutti i dettagli della esecuzione possono ricevere una gradazione, una successione più o meno gradevole all' occhio. Quindi i tori, i profili, che costituiscono, per esempio, le divisioni di una base di colonna, d'un capitello, d'un frontone, d'una trabeazione, hanno dei rapporti di altezza, di larghezza non solo fra loro, ma ben anche coi grandi spazj che li contengono, ed ai quali la loro distribuzione più o meno felice può comunicare maggiore o minor pesantezza, leggerezza, monotonia, o varietà.

Del pari l' euritmia, intesa più in grande, sopra spazj più larghi, e consistente sempre, secondo Vitruvio, in una piacevole corrispondenza dei rapporti di altezza, di larghezza, di lunghezza, si applicherà egualmente ai grandi rapporti degli edificj e della loro generale disposizione, vale a dire alla correlazione delle grandi masse esterne o interne, ed all'armonia delle loro misure in altezza, larghezza e lunghezza. Si può così percorrere tutto ciò che entra nella composizione dell' architettura, come i portici, le arcate, le vôlte, le nicchie, le porte, in fine i pieni ed i vuoti; si vedrà ovunque che vi può esistere un rapporto più o meno felice nelle misure, negli spazj o nel ravvicinamento di tutti gli oggetti. Si comprenderà allora che i rapporti più o meno felici, più o meno gradevoli fra tutte le parti considerate in sè stesse o col loro insieme, hanno potuto essere naturalmente paragonate al piacere del ritmo musicale, considerato nella successione de' suoni, nella misura del tempo, e nella regolarità de' movimenti.

Tutto questo deve far comprendere la differenza dei mezzi e degli effetti fra la *simmetria* e l' *euritmia*; come lo indica il solo loro nome.

La *simmetria*, giusta la definizione che ne dà la parola, come un insieme di parti che con una sola indica la misura del tutto, e di cui il tutto fa conoscere la misura di ciascuna, è evidentemente e forse esclusivamente applicabile al così detto *sistema* dell' architettura, considerato nell' impiego de' diversi ordini di colonne, delle proporzioni e de' profili loro, e di tutte le parti che ne son dipendenti.

L' *euritmia*, al contrario, non ci presenta, nella nozione da lei tolta alle forme del linguaggio poetico e musicale, tanta chiarezza e precisione da poter essere sottoposta al calcolo positivo. Di là procede la confusione che si fa di sovente fra le proprietà dell' una e dell' altra di queste due qualità.

Ma bisogna ben persuadersi che in fatto di teoria d'arte e di gusto, non vi ha una sola nozione che non abbia qualche lato contiguo a quello d' un' altra

nozione, e che da essa non tolga qualche cosa a prestanza. Ciò avviene perchè in fatto non vi ha (come in morale) alcuna qualità, alcuna virtù la quale, benchè abbia un carattere proprio, non si trovi più o meno partecipare del carattere d' un' altra. Quindi forza e moderazione, saggezza e coraggio, sono virtù molto distinte, e tuttavolta non ci ha vera forza senza moderazione, nè vera moderazione senza forza. Lo stesso è di tutte le qualità nelle arti, e per conseguenza di quelle che costituiscono il merito dell'architettura.

Il piacere dell' euritmia dipende adunque in certi casi dalle proprietà del sistema della *simmetria*. Tutte e due attirano gli occhi e lo spirito mediante un insieme di rapporti che, sebbene derivanti da una sorgente diversa, non lasciano di impressionarci in una maniera molto somigliante. Sembra infatti che potrebbesi paragonare la virtù dell'euritmia e della *simmetria* in architettura a quella della melodia e dell'armonia in musica. E si sa, che distinte fra loro per propria natura, queste due proprietà si ravvicinano per altro ne' loro effetti al punto che vengono confuse sovente dalla maniera di goderne e di apprezzarle.

Se noi ci siamo estesi nel presente articolo assai più sulla parola euritmia, che su quella di *simmetria*, si è primieramente perchè all'articolo di quest'ultima parola, noi dovevamo più facilmente stabilire il parallello delle due nozioni che le distinguono; e poi perchè alla parola Proporzione, sinonimo in francese di *simmetria*, noi abbiamo diffusamente trattato della significazione e dell' uso di questo vocabolo (V. Proporzione). Ci resta ora a trattare, e lo faremo brevemente, della parola *simmetria* come indicante un rapporto di ripetizione identica fra due oggetti o due parti d' un' opera stessa.

Simmetria — Questo vocabolo ha pure un altro significato che tutti conoscono, e che non ha bisogno di spiegazione. Se ci occupiamo intorno ad esso si è per esporre alcune considerazioni compendiate sulla causa che ci fa trovar piacere nella *simmetria*, come viene volgarmente intesa.

Chiamasi dunque per lo più *simmetria*, nell' architettura e nelle sue opere, quella esatta corrispondenza di parti similari che si ripetono da una parte e dall'altra di un edificio o di un locale, o per la dimensione, o per la composizione delle masse, o per la intera conformità de' dettagli.

Se cerchiamo il principio di questa divisione d' un tutto qualunque in due parti simili ed uniformi, noi lo troveremo in quel sentimento che ci fa ammirare una sì gran parte delle opere della natura, e c' invita a trasportarne la imitazione nella produzione delle nostre arti. È a notarsi in fatti che la natura si è presa la cura di mettere della *simmetria* particolarmente, e senza alcuna eccezione, nella organizzazione esterna delle creature viventi od animate.

Di là quella specie d' istinto che porta l' uomo, in qualunque opera, a cui vuol dare il pregio dell' unità, a ricercare questa proprietà, dalla quale dipende il carattere più apparente d'unità di disegno, di mezzo e di fine. Se il corpo umano, per esempio, invece di presentare da ciascun lato la ripetizione identica delle medesime parti, si trovasse inegualmente provveduto di membri d' una maniera a diritta e d' un' altra a sinistra, non sembrerebbe che vi fossero due esseri in un essere solo?

Ora egli è chiaro che lo stesso effetto esterno avrebbe luogo rispetto ad un edificio, di cui ciascuna delle due metà avesse misure, parti e dettagli non *simmetrici*. Esso non sembrerebbe un solo edificio, ma un aggregato di molti.

La ripetizione identica degli stessi elementi ed il principio di *simmetria* sono talmente inerenti all'indole dell' architettura, che il lungo colonnato non si compone, come è noto, che di una sola colonna ripetuta. Allorchè si voglia, e non mancano esempi presso alcuni popoli, variare i tipi e le misure delle colonne, l'edificio sembrerà composto di pezzi di parecchi edificj; ed al piacere dell'unità subentrerà il sentimento spiacevole della disparità.

Tuttavolta si vede che la natura, la quale si è sottoposta alla esatta *simmetria* per l'esteriore de'corpi organizzati, ha seguito un altro sistema rispetto alle parti che entrano nella organizzazione interna, la quale non si manifesta al di fuori. Lo stesso avverrà in architettura. La *simmetria* che noi ricerchiamo nella facciata della maggior parte degli edificj, come palazzi ed altri di questo genere, diverrebbe bene spesso una suggezione inutile, da che questo interno non è sottomesso alla unità d' aspetto. Molte convenienze e bisogni si opporrebbero ad una ripetizione identica, la quale non potrebbe in molti casi essere avvertita dall' occhio o dall' intelletto.

SIMPULO — (Simpule, Simpulum) — Nome che gli antichi Romani davano ad un vaso destinato ai sagrificj: esso serviva a fare le libazioni. Probabilmente si adoperava, come sembra indicarlo la forma del suo manico, per versare il liquido in un altro vaso più grande. I gabinetti d'antichità conservano di questi vasi in bronzo.

Li vediamo spessissimo figurati quali ornamenti in bassorilievo o sulle superficie laterali delle are di marmo, o ne' fregi o su altri membri architettonici; e per lo più sono frammisti ad altri strumenti di sagrificio, come la patera, l' aspersorio ecc.

La religione cristiana ha, nelle pratiche del suo culto, ammesso non pochi oggetti che hanno rassomiglianza con quelli del paganesimo. Così alcuni dei vasi che servono al santo sagrificio hanno dovuto suggerire agli artisti di ripeterne la figura negli ornati de'tempj. Per una conseguenza naturalissima di questo spirito d' imitazione, noi vediamo pertanto scolpiti su varj membri architettonici delle chiese certi vasi che imitano la forma dell'antico *simpulo*.

SIPARIO — (Siparium, Rideau) — Presso i Romani

eravi l'uso di chiudere la scena, prima di dar principio allo spettacolo, con una tenda detta *auleum* e *siparium*. Quando si cominciava lo spettacolo, non si alzava già, come si pratica ai giorni nostri; ma si abbassava la tenda. Essa doveva quindi o rimanere durante la rappresentazione, piegata sulla parte anteriore del proscenio, o discendere nell'iposcenio per una saracinesca. Finito lo spettacolo, la tela si rialzava per chiudere la scena.

Un passo notevole di Ovidio, nel 3.° libro delle Metamorfosi (verso 5 e seguenti) ce ne dà una prova evidente:

« Quando si leva il sipario, le figure si alzano; e prima si vede il viso, poi le altre parti del loro corpo finchè appajono intere, e sembrano i loro piedi collocati sul pavimento della scena. »

Sic ubi tolluntur festis aulaea theatris
Surgere signa solent, primumque ostendere vultum;
Caetera paulatim, placidoque educta tenore
Tota patent, imoque pedes in margine ponunt.

Questo passo dimostra che il sipario si alzava insensibilmente come se uscisse dalla terra, poichè le parti inferiori delle figure non apparivano se non dopo che si era mostrata la testa. Il *sipario* adunque discendeva sotto il pavimento della scena. Dal detto passo si rileva pure che il detto sipario era ornato di figure o di personaggi dipinti o ricamati.

Il *sipario* ne' teatri moderni all'opposto si innalza, e va a perdersi nella sommità del proscenio, invisibile agli spettatori. Gli si dà pur anche la denominazione di *tela*.

SIRACUSA — (Syracuse) — La più grande città dell'antica Sicilia, ed una delle più considerevoli dell'antichità, secondo la descrizione degli scrittori e soprattutto di Cicerone. Noi la riportiamo, per compensare il lettore della scarsezza degli avanzi, che una contraria fortuna semba avere a suo malgrado conservato.

« Vi è stato raccontato più volte (dice l'autore romano) che Siracusa è la più grande e più bella città di tutta la Grecia; e un tale racconto è verissimo. Ella è sì gran città che dicesi essere di quattro grandissime città composta: delle quali l'una è un'isola, la quale, sebbene da due porti attorniata, pure si stende alla bocca ed all'ingresso d'amendue i porti. Quivi è fabbricata la casa, che fu un tempo abitata dal re Gerone, e delle quali servonsi tuttora i Pretori. In questa vi sono molti sacri tempj, ma due che gli altri avanzano di lunga mano: di Diana l'uno, e di Minerva l'altro, che avanti la venuta di Verre era pienissimo di ornamenti. All'estremità di quest'isola v'è una fonte d'acqua dolce, che porta il nome di Aretusa, d'incredibile grandezza, abbondantissima di pesci, che sarebbe tutta coperta dalle onde marine se non fosse per un margine e molo di pietre divisa dal mare.

» La seconda città poi in *Siracusa* è quella che chiamasi *Acradina*, nella quale v'è una piazza grandissima, bellissimi portici, un ornatissimo pritaneo, un'amplissima curia, e un nobil tempio di Giove Olimpico; e le altre parti della città essendo da una larga e non interrotta strada e da molte trasversali scompartite, sono occupate da' privati edifizj.

» La terza città è quella che per esservi in quella parte l'antico tempio della fortuna, fu appellata *Tiche*; dove è un amplissimo ginnasio e molti sacri edificj, la qual parte si abita, e vi tiene stanza grandissimo popolo.

» La quarta città poi si è quella che per essere stata l'ultima fabbricata si chiama Napoli, nella cui più eccelsa parte sorge un teatro grandissimo: oltracciò vi sono due nobili tempj, di Cerere l'uno, di Libera l'altro; ed una statua di Apolline, che chiamasi Temenete, bellissima e grandissima ».

Invano a' dì nostri si cerca, nel recinto delle mura dell'antica *Siracusa*, il cui circuito si crede di 20 miglia, la traccia de' suoi monumenti. Il solo, di cui Cicerone ha parlato, come situato nell'isola che anche presentemente si chiama *Ortygia* (parola greca che vuol dire *isola*) e che presenta tuttavia degli avanzi considerevoli, è il tempio di Minerva, che da molto tempo è stato trasformato in una chiesa, divenuta poi cattedrale. Pare che in tempi vicini al nostro sia stata demolita la parte occidentale dell'antico edificio, per costruirvi la facciata di gusto moderno, che si vede al presente. Il muro interno della *cella* del tempio è stato aperto ad arcate, e sonosi murati gl'intercolonnj del *peripteron* per fare nella chiesa le navate laterali, e darle per conseguenza una maggiore larghezza.

Si veggono ancora, nel muro laterale della chiesa, che guarda la strada, dodici o tredici colonne incassate nella nuova costruzione, in guisa però che più della metà del loro diametro è in isporto. È certo che il tempio aveva una volta tredici colonne ai suoi lati, comprese le colonne d'angolo; ed i frontispizj ne contavano sei. Il posto delle colonne del pronao si vede ancora nell'interno della chiesa. Queste colonne sono d'ordine dorico senza base, e non hanno che cinque diametri di altezza.

Non sappiamo se debba spiacere che, per fare di quest'antico monumento una chiesa moderna, lo si abbia così mutilato, travisato e snaturato. Conveniamo che le aggiunte fattevi lo deformano; ma forse senza questi cambiamenti accessorj, non esisterebbe più nulla dell'antico monumento.

E di ciò ne persuadono gli avanzi, divenuti pressochè invisibili al presente, del tempio di Diana. Questo tempio famoso, il primo che sia stato edificato in *Siracusa*, è talmente distrutto, e quello che ne rimane è talmente sepolto in mezzo ai ruderi, che bisogna indovinarne il sito da alcuni avanzi inchiavati nell'interno stesso di alcune case fabbricatevi intorno, in cui sono per così dire interrati. Due colonne doriche, della specie di quelle che si vedono

nel tempio di Minerva, esistono ancora in un muro divisorio di due case, l'una delle quali, nel 1779, apparteneva ad un notajo. Non si vedeva allora che la parte superiore del loro fusto, coi capitelli dello stile dell' antico dorico greco, e che, senza dubbio per la loro vicinanza, sembrano avere una sporgenza ed un carattere di forza assai pronunciati.

Quella che una volta chiamavasi, ed ancora si chiama, a *Siracusa* la fontana d'Aretusa, ha sopravvissuto a tutti i monumenti dell'arte: proprietà delle opere della natura. Questa fontana è particolarmente maravigliosa nella sua posizione, come Cicerone l'ha descritta, per la straordinaria abbondanza e perennità delle sue acque. È probabile che altre volte questo luogo fosse stato decorato dall'arte. Un vasto bacino doveva contenere le acque della sorgente in un recinto ove si tenevano in serbo dei pesci. Il sito preciso donde l'acqua esce in copia come da una sorgente che desse origine ad un fiume, era forse sormontato da un'edicola. Oggi non è più che un vasto lavatojo. La ridondanza dell' acqua sfugge da diversi canaletti che mettono capo al mare.

Di tanti edificj sacri che ornavano i diversi quartieri di *Siracusa* non esistono altri vestigi, ad eccezione di quelli menzionati di sopra, che nel quartiere denominato *Acradina* due fusti di colonne tronche, che probabilmente avranno appartenuto al tempio di Giove Olimpico. Le loro scanalature le indicano d'ordine dorico. Mirabella, che scriveva sul cominciare del secolo XVII, e che è morto nel 1624, dice che vi erano ancora sei di queste colonne perfettamente conservate; che si vedeva chiaramente, dagli avanzi che rimanevano di questo tempio, che vi dovevano essere dodici colonne di lunghezza; che a giudicare da quelle che erano ancora in piedi, il fusto di dette colonne, tutte d'una sola pietra, era di 25 palmi di altezza, non compresi i capitelli; e che la loro grossezza era tale, che vi volevano tre uomini per abbracciarne la circonferenza. *Crassitudo vero tanta est, quantum tres homines circum ambire brachia possint.*

Lasciando Acradina a diritta ed entrando in Napoli si trovano gli avanzi di un anfiteatro costruito sopra un suolo ineguale. Questo monumento, mezzo tagliato nella roccia, e mezzo costruito in grosse pietre, con corritoj a vôlto, era di una forma ovale assai prolungata nel maggior diametro dell' anfiteatro, e molto ristretta nel diametro minore. Era, a quel che pare, un mediocre monumento, eretto dai Romani per uso soltanto della colonia che vi stabilirono. Del resto l'edificio va di giorno in giorno deteriorando; si demoliscono corritoj, e si levano gli avanzi dei gradini per poter più facilmente lavorare sul suo sito.

Presso alle ruine di questo anfiteatro s' incontrano quelle di un altro monumento, il quale, benchè molto guasto, offre ancora un aspetto molto interessante. Era questo il teatro. I gradini, che erano interamente tagliati nella roccia, si sarebbero conservati di più, se si avesse potuto impedire agli abitanti di prenderne i materiali pei loro fabbricati. Malgrado questi deterioramenti, distinguesi ancora gran parte dei gradini, i due pianerottoli, o ripiani, detti *praecinctiones*, che servivano al passaggio degli spettatori, e le scale per le quali si entrava e usciva.

Quanto alla esecuzione delle parti dell'edificio, quel poco che rimane ancora basta per far vedere ch'esse erano state eseguite con grandissima cura. Si nota che ogni gradino era tagliato nel suo spessore in modo da offrire ai piedi di chi era più in alto un risalto per non recare incomodo a quello che era seduto al di sotto di lui. Pare che intorno al teatro regnasse una galleria rotonda, di cui scorgevasi ancora la piattaforma in alcuni luoghi. Essa sosteneva certo un ordine architettonico con una galleria, od una fila di palchetti coperti. Ma nulla di ciò più rimane. Si distinguono soltanto i due angoli del proscenio, e per conseguenza si può ancora calcolare la sua estensione.

Un' iscrizione scolpita ad incavo sull'altezza d' un gradino, al di sopra della prima precinzione, a partire dal basso, porta queste due parole greche *Basilissas Filistidos*; e di contro, alla stessa altezza, se n'è rilevata un' altra che porta egualmente in caratteri greci queste due parole un po' scancellate: *Acleos Froniti.* Si è creduto che la prima indicasse che il teatro era stato eretto sotto la regina Filistide, e che l' altra accennasse l' intraprenditore o l' architetto di questo monumento.

Era esso senza dubbio uno de' più magnifici dell' antichità, poichè Diodoro, parlando de'diversi edificj che ornavano parecchie città della Sicilia nel bel secolo per quel paese, e fra gli altri del teatro d'*Argirio* come uno de' più riguardevoli, afferma che quello di *Siracusa* superava tutti quelli di detta isola. *Syracusano excepto pulcherrimum.*

Poche città ebbero a loro disposizione e ne' loro contorni così preziosi mezzi di scavare la pietra più adatta alla costruzione. Da per tutto si scuoprono banchi di roccia, la cui facile cavatura procurava con pochissima spesa luoghi di sepoltura, o stanze sepolcrali di qualunque dimensione. Si entra in moltissimi di questi ipogei, ma pochi presentano vestigi d' arte e di decorazione. Una sola di queste piccole scavazioni, di pianta circolare con nicchie, ha conservato al suo ingresso i frammenti di due colonne doriche incassate, e sorreggenti una trabeazione con triglifi, sormontata da un frontone circolare.

Ciò che fa meglio conoscere a qual punto l'architettura avesse abbellito di una quantità di monumenti solidi la città di *Siracusa*, si è lo scavo prodigioso delle cave vicine a detta città, dalle quali sono stati estratti i materiali per quelle costruzioni. Queste cave, denominate *latomiæ*, formano per la loro pianta una vera città sotterranea, scavata nella massa delle roccie scoperte, che dominano *Siracusa* da un

lato. Questa specie di città ha le sue vie allineate, le sue piazze, i suoi quadrivj, e non reca maraviglia, entrandovi, che siasi potuto destinare un tale spazio ad uso di prigione. È probabile inoltre, che si impiegassero i prigionieri alla cavatura ed al taglio delle pietre.

Queste scavazioni, le quali sembrano sotterranee rispetto alla montagna in cui esse penetrano, non avevano gl' inconvenienti e le difficoltà di quelle che sono scavate, qualunque sia la profondità, sotto il terreno della pianura, che circonda Parigi. Vi si procura la pietra nell'altezza della roccia: questa pietra non era a strati o letti; e quindi si potevano tagliare delle colonne monolite. Si veggono diversi tagli fatti nell'elevazione della massa di queste roccie, e ve ne sono di quelle che furono cominciate, e che giunsero soltanto ad una certa distanza. Tale è quella della favolosa orecchia di Dionigi il tiranno. Essa non è che un' apertura fatta in una parte della montagna, da cui si è estratta, in linea sinuosa, una quantità qualunque di pietre, e che non si procedette più oltre.

A *Siracusa*, come in tante altre città antiche, si fecero servire anticamente in tutto od in parte questi scavi ad uso di sepolture. Si veggono anche al presente le traccie di questa pratica. Le *latomie* divennero pure *catacombe*; e noi rimandiamo il lettore, per maggiori dettagli, a questa parola (V. CATACOMBE).

SISTEMA — (Système) — Questo vocabolo è formato da due voci greche, dalla preposizione *syn* e dal verbo *istemi*, le quali unite insieme equivalgono ad *insieme*, a *composizione*.

Un sistema qualunque è un aggregato di più cose formanti un tutto. Non appartiene al nostro Dizionario il dare le spiegazioni diverse di questa parola, nè il penetrare ne' diversi significati che ammette, nè il trattare del buono o del cattivo uso di ciò che si chiama, sotto varj rapporti, *spirito di sistema*.

Limitandoci pertanto a spiegare in qual senso si adoperi la parola *sistema* in architettura, noi diremo che viene comunemente adoperato per indicare la teoria del principio originario da cui è nata quest'arte, delle cause primitive che le hanno impresso il particolare suo carattere, delle condizioni che le sono imposte per soddisfare alla unità del suo principio.

Ciò che noi appelliamo *sistema* in architettura, è anteriore alle regole. Le regole non hanno fatto che determinare, per l' artista, i mezzi migliori d' essere fedele ai tipi originarj che costituiscono il *sistema* dell' arte. (V. l' articolo ARCHITETTURA.)

Per far meglio comprendere quello che noi intendiamo per *sistema* in architettura, è necessario tornare su alcune nozioni. Benchè non si ammetta da noi, come vera arte, se non che l'architettura greca, non abbiamo però ommesso di riconoscere altre maniere di fabbricare, presso altri popoli ed in altri tempi; maniere, che, provenute da cause differenti, e da distinti originarj elementi, hanno potuto propagarsi e perpetuarsi in alcune regioni. Abbiamo fatto altresì vedere come l' architettura non avendo alcun modello positivo da imitare nella natura, ciò che vi supplisce, non poteva derivare che da certe cause, da certi bisogni dati dalla natura, ma che, variabili e diversi secondo i luoghi ed i climi, dovevano parimenti riceverne dai mezzi differenti d' imitazione: che da queste cause locali dovettero risultare in fatti dei *sistemi* locali di costruzione, d' ordine, di abbellimento: che fra questi *sistemi* ve ne fu uno più fecondo di tutti gli altri, più suscettibile di riunire i principj diversi di unità e di varietà, di solidità e di diletto, di presentare le felici combinazioni del bisogno e del piacere, vale a dire di ciò che può ad un tempo soddisfare la ragione, i sensi e la immaginazione: ed ecco ciò che a noi pare costituire la superiorità del *sistema* dell'architettura greca sui sistemi delle altre architetture.

Risulta da ciò che l' idea di *sistema* è applicabile a più d'una specie d'architettura, e che ciascuna può avere il suo. Ma non ne consegue che ogni *sistema*, sebbene suggerito dalle diverse cagioni che possono appellarsi *fisiche* e *materiali*, sia egualmente bello, e che non ve ne sia uno preferibile ad ogni altro. Quando la natura stessa avesse in diversi paesi prodotto degli edificj, o delle forme di fabbriche differenti fra loro, come lo sono per esempio le specie degli animali, delle piante, produzioni reali ed immediate della sua volontà o della sua potenza, non si dovrebbe conchiudere che per essere opera della natura, questi modi, o *sistemi* di fabbricare, avessero un egual merito, che non vi dovesse essere qualche superiorità fra di essi, e che fosse inibito all' intelletto, alla ragione, al gusto di riconoscere la preminenza dell' uno sull' altro. Ciò che si fa rispetto a tutte le altre produzioni della natura, rispetto a tutti gli esseri creati, a più forte ragione si può farlo riguardo alle opere, le quali non sono che conseguenze indirette delle cause naturali.

Ed è per questo che, avendo fatto vedere, ne' rispettivi articoli, quali a parer nostro furono le cause naturali che hanno esercitata un' azione più o meno necessaria sui così detti *sistemi* diversi d' architettura presso tutti i popoli conosciuti, a noi è sembrato che il *sistema* greco sia fra tutti quello che merita un tal nome, in quanto che esso è la riunione più completa degli elementi che possono formare un tutto; in cui ciascuna parte trova una ragione necessaria, subordinata alla ragione imperiosa dell'insieme; in cui ciascuna cosa spiega la sua maniera di essere, ove ciascun dettaglio è ad un tempo conseguenza e principio d' un altro dettaglio, ove in fine non saprebbesi aggiunger nulla senza cader nel superfluo, e nulla togliere senza distruggere il tutto. Questa, secondo noi, potrebb' esser una definizione soddisfacente della parola *sistema*.

SISTILO — (Systyle) — Vitruvio distingue nel-

l'architettura greca cinque specie di tempj per la differenza de' loro intercolonnj. Questo metodo non sembra basato su fatti positivi, nè su principj ben chiari. Può essere che la parola *species* ch'egli adopera non significhi ciò che, metodicamente parlando, noi intendiamo per *specie*. Forse questa parola equivale a *maniera*, *forma*, *apparenza*. Che che ne sia, il nome di *sistilo*, composto da συν e da ςυλος, esprimendo un ravvicinamento delle colonne, si dava a que' tempj in cui le colonne meno unite che nel *picnostilo*, lo erano più che nel *diastilo*, e nell'*areostilo*.

SISTO o XISTO — (Xyste) — Vocabolo greco, passato nella lingua dei latini. Secondo Vitruvio il *sisto* presso i Greci formava parte della *palestra* ed era un portico coperto destinato agli esercizj ginnastici; e presso i Romani all'opposto era un luogo scoperto, il quale serviva di passeggio.

Alla voce *palestra* abbiamo dato i dettagli delle diverse parti che componevano in Grecia siffatto stabilimento, ommettendo quelli intorno al *sisto* che ora ci facciamo ad esporre.

Eranvi, secondo Vitruvio, fuori della *palestra* tre altri portici, in uno de' quali si entrava uscendo dal peristilio; i due altri, situati a destra ed a sinistra, erano denominati *stadiatae*, perchè erano lunghi uno stadio, cioè 125 passi. E questa parola indicava pure un luogo atto agli esercizj atletici.

Di questi due portici, quello volto a settentrione doveva essere doppio e molto spazioso: l'altro era semplice, ma fatto in guisa che, sia lungo il muro, sia dal lato delle colonne eravi un piccolo cammino, in alzato, non minore di 10 piedi, il quale doveva lasciare nel mezzo un altro sentiero inferiore, cui scendevasi per due scalini, della larghezza d'un piede e mezzo, dal condotto superiore sino al sentiero incavato, il cui fondo doveva essere della larghezza di 12 piedi. Per tal modo, quelli che passeggiavano e giravano all'intorno sopra questa specie di marciapiede, non correvano pericolo di essere tocchi dai corpi unti degli atleti. Era dunque il *sisto*, presso i Greci, un locale che d'inverno serviva agli esercizj degli atleti (*V. Vitruvio* lib. v, c. 2).

All'opposto, secondo lo stesso Vitruvio (lib. vi, cap. x) davasi dai Romani il nome di *sisto* a passeggi scoperti.

A noi pare, che il seguito della descrizione di Vitruvio del *sisto* greco, possa indicarci il motivo che diede luogo, malgrado questa dissomiglianza ne' due paesi, ad una comune denominazione.

In fatti Vitruvio aggiunge alla descrizione del *sisto* in Grecia la menzione di un uso che potè produrre questa comunanza di nome.

Secondo lui, fra i due portici di cui ha fatto parola, doveva esservi un boschetto di platani con viali pel passeggio, e lungo i viali degli scanni fatti di cemento, detto *signinum opus*. Inoltre, lungo il *sisto* ed il portico doppio, dovevano esservi tracciati dei viali scoperti, dai Greci denominati *peridromidas*, ove d'inverno, in belle giornate, potessero gli atleti fare i loro esercizj.

Di dietro al *sisto* vi doveva essere uno stadio di una dimensione abbastanza grande perchè la moltitudine potesse comodamente assistere allo spettacolo de' combattimenti atletici.

Da quanto abbiamo detto, seguendo fedelmente Vitruvio, è facile lo spiegare come, avendo i *sisti* riunito nell'insieme de' loro diversi fabbricati piantagioni di alberi fronzuti e viali scoperti pel passeggio, siasi potuto in Roma dare per analogia, nella composizione de' giardini, la denominazione di *sisti* a semplici passeggi, e a disposizione di alberi che richiamassero il genere e l'uso di quelli che furono originariamente nella Grecia l'ornamento delle palestre.

È probabile che i vasti edificj, a cui diedero i Romani la denominazione di *terme*, avessero copiate molte parti dalle palestre de' Greci. Certo è che vi erano egualmente delle piantagioni di alberi tanto al coperto, che allo scoperto per gli esercizj, i giuochi ed i passeggi.

SISTRO — (Sistre) — Strumento musicale usato nell'Egitto, e passato in Roma colle superstizioni di quel paese. Ne facciamo qui menzione come di un simbolo dell'arte egiziana, il quale può ancora, in certi casi, figurare come ornamento in alcune composizioni architettoniche.

SITO — (Emplacement) — Luogo opportuno a erigere una fabbrica; spazio di terreno in cui si può fabbricare.

SITUAZIONE — (Situation) — Dicesi particolarmente in architettura, del modo con cui un edificio, pel luogo che occupa, si presenta alla vista dell'osservatore.

Le città sono in gran parte il risultato di cause naturali, che hanno determinata la loro prima fondazione ed il successivo loro ingrandimento in certi luoghi a preferenza di altri. Fra queste cause naturali si possono annoverare la qualità del territorio, la prossimità d'un fiume, la salubrità del sito assicurata da tale o tal altra esposizione. Le cause politiche hanno inoltre influito sulla scelta delle posizioni che esige o consiglia, pei casi di guerra, la posizione de' luoghi ripidi e montuosi. Quindi molte città situate sopra eminenze, che presentano prospettive pittoresche e variate, specie di vantaggio o di diletto che non entrò mai ne' motivi che fecero sorgere una città in luoghi simili.

Se non è possibile, che per diletto o per amenità di vedute siasi prescelto il sito delle città, non è cosa nè rara nè difficile che l'arte ed il gusto presedano alla scelta d'una *situazione* convenevole ai monumenti di cui le città si abbelliscono, e se ne potrebbero anche citare esempi, se la cosa non fosse abbastanza nota. Non saprebbe dirsi come un grandioso edificio collocato sopra un'eminenza che signoreggia la città, acquisti da una tale *situazione* grandezza e

maestà, e come ne comunichi agli oggetti circostanti. Lo stesso dicasi delle *situazioni* che offre e può offerire la natura; altre ve ne sono che dipendono dall' arbitrio dell' uomo. L' apertura d' una grande contrada dirimpetto ad un edificio, una piazza proporzionata alle sue dimensioni, delle aperture moltiplicate, che, mettendo capo a diverse parti, contribuiscono a farlo vedere da lungi, sotto tutti i suoi aspetti, sono mezzi per far apprezzare la sua *situazione*; e questi mezzi possono dipendere dalla previdenza di chi presiede all' opera, o talvolta risultare, dopo essere compiuta, da miglioramenti che suol procurare l' autorità edilizia della città. Ma importa moltissimo che tali cure accompagnino, dalla loro origine, la erezione de' monumenti, tanto è difficile qualche volta l'ottenere, soprattutto nelle città popolose, il terreno necessario ad una bella *situazione*.

La conoscenza della *situazione* che viene prescelta per gli edificj è uno de' primi obblighi che l' architetto deve imporre a se stesso.

Quantunque nell'architettura vi abbia una bellezza positiva, che si fonda sopra un punto indipendente dagli accompagnamenti di un edificio, vi ha però sempre un merito di accordo e di effetto, che dipende dalle relazioni dello spazio e del luogo ch' esso occupa. Un edificio non è, come un quadro, vale a dire non può essere osservato da un punto determinato, fuor del quale non si vede, o si vede troppo o troppo poco. La masse architettoniche devono soddisfare l' osservatore a diversi punti di distanza; e per questa ragione alcuni dettagli hanno d' uopo di essere pronunciati con maggiore o minore sporgenza ed energia, per corrispondere all' effetto che devono produrre da lontano.

Sonosi addotte varie ragioni della molta sporgenza che la scultura impresse alle figure della metope del tempio dorico di Minerva in Atene. Oltre il bisogno di corrispondere allo sporto delle figure a tutto rilievo del frontone, ci è sempre paruto che questo tempio, situato sull' Acropoli, dovendo essere veduto da tutte le parti della città, l' artista avrà dovuto prendere in considerazione l' effetto che questo finimento dell' edificio poteva produrre da lungi, per essere in armonia con quello della spessezza delle colonne.

Qual regola dunque prescrivere all' architetto su questa materia? Nessuna, per quanto a noi sembra. Vi sono certe convenienze che il gusto solo può far apprezzare. Gli effetti prodotti dalle *situazioni*, vale a dire dalle differenti maniere di cui l'opera dell'architetto, secondo le distanze, si presenta alla vista, sono così innumerevoli, che l'artista è tenuto a scegliere le più importanti. Egli deve regolare in conseguenza, sovra alcuni di questi punti di vista, la proporzione e la sporgenza, tanto della massa generale che della massa particolare, quantunque subordinate, di ciascuna delle parti.

SMALTITOJO — (Puisard) — In generale dicesi d' ogni uscita, d' ogni ricettacolo, donde scolano le acque, o dove queste si vanno a perdere.

Sotto la prima significazione lo *smaltitojo* è un condotto praticato o nel corpo di un muro o nel nocciolo d' una scala a lumaca, o in qualunque altro luogo, il quale va a dare mediante un canale in un edificio per lo più coperto da grata, dove confluiscono dai diversi declivj del tetto le acque pluviali. Questi tubi o condotti sono di piombo o di ferro fuso. È meglio però praticarli esternamente, per comodo delle riparazioni, di cui possono abbisognare.

Lo *smaltitojo*, secondo l'altro significato della parola, è nel mezzo di un cortile, di qualsiasi dimensione, una specie di pozzo murato a secco che si cuopre con una lastra forata, ove scolano le acque pluviali che, non avendo altra direzione, si perdono nella terra, o corrispondono forse a qualche sotterraneo acquidotto.

SMALTO PER GLI EDIFICJ — (Beton) — Specie di malta che si getta nelle fondamenta, e fa grandissima presa. Se ne fa uso ne' lavori in acqua, ed in quelle costruzioni che ne devono contenere, come pozzi, cisterne, bacini, serbatoj.

Questo *smalto*, che diviene più duro della pietra, e forma una sola massa, è comunemente adoperato in Lione e ne' paesi meridionali della Francia. Bélidor raccomanda in particolar modo l' uso di questo *smalto* nelle fondamenta di opere idrauliche.

Ecco, secondo lui, la composizione di questo *smalto*. Si fa sopra un terreno ben unito e ben battuto, un margine circolare, composto di dodici parti di pozzolana, di terrazzo d' Olanda, o di cenere di Tournay, ponendovi sopra sei parti di sabbia che non sia terrosa, sparsa in modo eguale. Si riempisca l' interno del suddetto margine di nove parti di calce viva, ben cotta, e contusa con mazza di ferro, affinchè si estingua più presto. Vi si getta poi dell'acqua di mare per le costruzioni marittime, e vi si mescola, come nella malta comune, la terra che formava il margine. Quando il tutto è ben mescolato, vi si gettano tredici parti di scaglie di pietra e tre di scoria pestata, o, in mancanza, tredici parti di scaglie e rottami di pietre o di ciottoli, la cui grossezza non ecceda quella di un uovo di gallina. Si rimescola, a forza di braccia, tutto questo composto per un' ora, e se ne formano dei mucchi che si lasciano seccare per ventiquattr' ore nell' estate, e per tre o quattro giorni nell' inverno.

SMATTONARE — (Décarreler) — Levare i mattoni al pavimento; contrario di *ammattonare*.

* SMATTONATO — Aggiunto di pavimento che abbia guasti e rotti, o in tutto levati i mattoni. -- *ALB.*

* SMENSOLARE — Lavorare un pezzo sottile in cima e grosso nella base, a foggia di mensola. -- *ALB.*

SMENTARE — (Chanfreiner, Debillarder) — Tagliare un legno a ugnatura.

SMERALDO — (Emeraude) — Pietra preziosa trasparente, di color verde.

« Secondo Teofrasto leggevasi negli annali degli Egiziani, che un re di Babilonia aveva spedito in dono a uno de' loro re uno *smeraldo* di quattro cubiti di altezza e tre di larghezza; che inoltre eravi in Egitto, nel tempio di Giove, un obelisco composto di quattro *smeraldi* solamente, la cui lunghezza era di quaranta cubiti, e la larghezza in parte di quattro, in parte di due cubiti. Il medesimo autore aggiunge che a' suoi tempi, e quando scriveva la sua opera, eravi a Tiro, nel tempio di Ercole, un pilastro diritto, d'un solo *smeraldo*, a meno che non fosse di *falso-smeraldò;* perocchè esiste una pietra di questo genere; ed in Cipro se ne trova di quello che metà è *smeraldo* e metà diaspro.

» Appione, soprannominato Plistonico, ha scritto, non è molto, ch' eravi ancora al presente nel labirinto d'Egitto un Serapide colossale di *smeraldo* della proporzione di nove cubiti. (*Plinio, Stor. nat. l.* XXVII, *cap.* 10).

SMERIGLIO — (Emeri) — Pietra metallica, che, ridotta in polvere e usata con acqua serve a spianare, segare e pulire ogni sorta di pietra; a noi vien portata da Smirne: trovasi ancora chiamata pietra Smiri. Serve lo *smeriglio* anche a pulire i metalli.

SMONTARE — (Demonter) — Nell'arte del carpentiere dicesi del disfare con diligenza un tetto o qualunque altro lavoro, per farlo di nuovo, o per conservarne il legname e adoperarlo ad altro uso — Dicesi anche *smontare* una grue, un argano, un palco ecc.

* SMURARE — Guastare e disfar le mura. -- BALD.

* SMUSSARE — Dar lo smusso, levare il canto vivo. — BALD.

* SMUSSAMENTO, SMUSSO — Taglio dal canto vivo. — BALD.

* SOANE (GIOVANNI), architetto inglese, professore di architettura nell'accademia reale di Londra, nacque a Reading nel Berkshire nel 1756, e fu discepolo di Giorgio Dance; compì i suoi studii nell'accademia. I suoi piani e i disegni vennero ivi premiati con medaglia d'argento e d'oro, e nel 1777 il re lo mandò in Italia dove studiò assai per alcuni anni, e fu ricevuto socio delle accademie di Firenze e di Parma. Ritornato in Inghilterra ebbe molte commissioni, e la Banca Inglese nel 1788 lo nominò suo architetto. I cambiamenti e l'ingrandimento della Banca, come ora si vede, sono dovuti a lui, e l'approvazione degl'intelligenti suoi compatriotti e degli esteri, lo compensò ampiamente delle critiche di alcuni malevoli. Si può vedere come egli abbia studiato a fondo l'arte sua, dalla descrizione dei fabbricati eretti da lui, che pubblicò nell'anno 1789 in foglio, e dedicò al re. Nel 1803 l'accademia lo nominò suo socio, e nel 1809 quando il suo maestro Dance depose la carica di professore d'architettura, questa fu a lui conferita. La camera dei lordi gl'impose nel 1794 di fare un disegno pel miglioramento del palazzo del Parlamento, e questo fu approvato dal re. Possedeva un museo preziosissimo e bene ordinato, dove gl'intelligenti d'architettura trovano riunito tutto quello che vi è d'interessante nell'arte loro. — DE BON.

SOBBORGO — (Faubourg) — Dicesi di quella parte di città che trovasi fuori delle sue mura o del suo recinto; borgo contiguo o vicino ad una città.

* SODEZZA — Lo esser sodo. E sodezza si dice per lode di quel lavoro di Pittura e Scultura, e più propriamente d'Architettura, che non ha le parti o membra soverchiamente variate in troppa quantità e assai minute; che si direbbe lavoro trito o tritume. — BALD.

* SODO — Duro, che non cede al tatto e non è arrendevole. — BALD.

* —— Dicono generalmente gli Architetti ad ogni sorta d'imbasamento, o fondamento, dove posino edificj, o membra d'ornamenti e simili. — BALD.

* —— DEL TERRENO — Luogo dove posano gli Architetti le fondamenta degli edificj. Per intelligenza di che è da sapersi, che la terra tiene sotto alcuni filoni doppi, de' quali altri son sabbiosi, altri renosi, altri sassosi; sotto i quali, con ordine vario, trovasi un terreno detto pancone, molto denso, che è quello ch'è bastante a reggere ogni edificio; e questo chiamano sodo del terreno, quantunque non sempre si trovi della medesima sodezza, anzi in alcuni luoghi padulosi trovasi così debole, che è necessario usare pali di cerro, di castagno o d'altro legname, fitti per rovescio nel terreno, in altezza almeno dell'ottava parte dell'altezza, che deve avere il muro, e tanto fra di loro vicini, che non resti luogo, ove piantarne altri. — BALD.

SOFFITTARE — (Plafonner) — Disporre con soffitta — Alzare al disopra d'uno spazio qualunque una copertura di legno, di pietra o di murazione, che può essere orizzontale, o a vòlta.

SOFFITTO o SOFFITTA — (Sofite o Soffite) — Specie di palco che si fa sotto l'ultima copertura o tetto degli edificj, o sotto altro palco, per lo più formato da travi incrociati, il quale presenta scompartimenti ornati di cassettoni.

Dicesi *soffitta della cornice*, la parte di sotto della cornice tra l'uno e l'altro modiglione, nella quale sogliono intagliarsi rosoni e simili altre cose.

L'ordine dorico ha per lo più le *soffitte* della sua cornice ornate di goccie fatte in forma di campanelle, disposte su parecchie file corrispondenti al disotto delle goccie che sono al basso dei triglifi.

L'ordine jonico mostra talvolta la *soffitta* della sua cornice ornata di piccoli rosoni separati da piccoli dentelli.

La *soffitta* della cornice nell'ordine corintio è, secondo la progressione di ricchezza assegnata a quest'ordine, divisa in iscomparti di piccoli cassettoni ornati di rosoni e separati da modiglioni in forma di mensole scolpite con cartocci.

SOFFITTO — (Plafond) — Si dà pure la denominazione di *soffitto*, e volgarmente quella di *plafone*,

alla superficie che forma il disotto delle piatte-bande e delle altre parti della costruzione, o dei palchi nell'interno dei fabbricati, o delle coperture da cui sono coronati i monumenti; tutte parti o superficie che sono ora orizzontali, ora arcuate in varie gradazioni, ed a vòlte più o meno elevate.

Sotto varj aspetti si possono quindi considerare i *soffitti*.

Se dobbiamo risalire alla origine od al primo principio del *soffitto* in architettura, noi siamo costretti a riconoscerlo ne' processi primitivi dell' arte di edificare, secondo i bisogni e le risorse locali di ciascuna regione.

Allorchè investighiamo queste cause primitive nell'Egitto, noi vediamo che la pietra, la quale fu per l'architettura di quel paese il solo principio generatore delle sue composizioni, fu altresì, nella misura dei materiali, il modulo uniforme e obbligatorio di tutti i *soffitti*. Quello che ci rimane dell'architettura egiziana dimostra, negli innumerevoli suoi edificj, che fu la misura delle pietre che divenne il regolatore universale della disposizione delle piante e degli alzati. Come mai fra tante ruine di edificj, fra tanti avanzi di città, non ci verrebbe dato di scoprire un solo testimonio indicativo di qualche locale interno di una certa estensione? Al contrario, tutto ciò che è spazio interno consiste uniformemente in una riunione di colonne sostenenti un terrazzo, il quale non è altro che un aggregato di lastre di pietre che stendonsi orizzontalmente da una ad un' altra colonna. Non v'ha nulla nell'Egitto, che corrisponda alla idea d' un ampio spazio vuoto e coperto, come una sala, una navata, un locale interno, che richiede una copertura, un *soffitto* di una grandissima estensione.

Il *soffitto* nell'Egitto non fu altro che una riunione di lastre sostenute da altrettante colonne. E così furono soffittati tutti i peristilj, i pronai, i vestiboli. Tutti gli spazj vuoti non presentano che la superficie delle lastre di pietra, la cui larghezza era la misura e degl' intercolonnj e di tutte le spaziature.

Possiamo formarci una giusta idea dei *soffitti* egiziani per mezzo dell'opera che presentemente si vede nel gabinetto di antichità della Biblioteca del re; vogliamo parlare di quel celebre zodiaco di Denderah, sull'antichità del quale si erano messe in campo mille false congghietture. Esso formava il *soffitto* di un locale quadrato, che aveva circa 20 piedi per ogni verso; due lastre di pietra, l' una più grande dell'altra, ne costituivano il *soffitto;* su dette pietre era scolpita a bassorilievo un' immagine qualunque del cielo, coi segni del zodiaco e delle costellazioni.

Il disegno generale di questo bassorilievo, il quale forma un circolo inscritto in un quadrato, e sostenuto da grandi figure in piedi negli angoli e da altre inginocchiate negli spazj intermediarj, è d'un gusto di composizione e di simmetria decorativa che da solo basta a farci credere che il lavoro appartiene ad un altro genio che a quello degli Egiziani, i quali non fecero uso de' segni geroglifici che sotto il rapporto e secondo lo spirito della scrittura. Con questa specie di caratteri l' Egitto decorò tutti i suoi *soffitti*, applicandovi altresì i colori. Se ne veggono anche presentemente di quelli intonacati a diversi colori; e Diodoro fa menzione d'un *soffitto* dipinto e sparso di statue. (V. Architettura egiziana).

Il *soffitto*, parte così brillante dell' architettura greca, deve senza dubbio la sua origine a quell'altro principio che riposa originariamente sulla costruzione in legname. Dalle travi di cui sono composti i palchi; e dall' incrocicchiamento di questi travi, nacque quella felice decorazione dei *soffitti*, che consiste nei così detti *lacunari*, *laquearia*. Quindi ciò che era un risultamento necessario del bisogno divenne, per la trasformazione operata dal genio dell'ornatista una delle più ricche parti dell' interno degli edificj.

La pietra che formò i *soffitti* egizj, non aveva potuto ricevere da alcun sistema imitativo la menoma trasformazione, e non aveva potuto prestarsi ad alcuna varietà decorativa. Lo stesso non accadde nell' architettura greca: nel *soffitto* della galleria periptera del tempio di Teseo in Atene, si rileva chiaramente il sistema imitativo del *soffitto* greco.

Il *soffitto* del tempio di Teseo (dice le Roi) è non meno semplice che ben conservato. I pezzi di marmo, che vi si vedono, corrispondono colla loro direzione orizzontale a ciascun triglifo, meno alcune piccole differenze che sono dipendenti dalla esecuzione materiale. Quindi questo rapporto incontrastabile delle travi coi triglifi, prova che questi traggono la loro origine dai pezzi di legno che li formavano colle loro estremità.

Tutto dunque addimostra come l' arte di edificare in pietre si appropriò le combinazioni ed i processi dell' arte di edificare in legno, la quale regnò nella Grecia per un tempo più lungo di quello che si crede, e di cui molte pratiche dovettero essere pur anche trasportate nella imitazione in pietra che progressivamente ebbe luogo.

Ma la parola *soffitto* o *plafone*, come molte altre, non esprime che in un modo incompleto tutto ciò che le viene dall' uso appropriato. Secondo la sua etimologia non dovrebbe questa applicarsi che a coperture orizzontali e di una superficie piana. Tuttavolta la stessa parola viene adoperata anche per indicare le coperture a vòlta. Per ragione di analogia, le coperture concave avendo dovuto togliere alle piatte la indicazione delle curve di carpenteria di cui furono composte, la parola medesima fu impiegata per indicarle.

Si comprende in fatti, che uno stesso processo originario nella formazione delle curve, dovette servire ad indicarle colla stessa parola. Quindi lo stesso processo dei cassettoni (*lacunaria*) fu applicato nella stessa guisa colla medesima simmetria ai *soffitti* a vòlta. Basta il richiamare quella quantità di vòlte antiche, in cui i cassettoni esagoni od ottagoni altro

non sono che varietà introdotte dallo spirito dell'ornatista negli intervalli prodotti originariamente dall'incrociamento dei legnami del carpentiere.

Ma dovette altresì avvenire nella antichità quello che avviene tutto giorno ne' *soffitti* di legno nelle costruzioni moderne; vale a dire che per alcune convenienze, in certe occasioni, e per vari motivi si credette opportuno di nascondere le travi con varie specie di rivestimenti, che offrirono alla pittura degli spazj che furono poi dipinti a colori dagli ornatisti. Ora quello che accadde nelle costruzioni in cui il legname fu originariamente, come lo è anche oggigiorno, la materia principale, e per così dire intrinseca, ebbe luogo a più forte ragione nei fabbricati e nelle coperture fatte di murazione. Da ciò derivarono i *soffitti* a vôlta, di qualsiasi forma e grandezza.

Non è del soggetto del presente articolo il far conoscere la diversità di composizione, che gli avanzi dell'antichità ci hanno conservato. Quello che importa soltanto di far qui osservare si è il genere a cui la pittura degli antichi sembra essersi limitata nella decorazione dei *soffitti*.

A questo riguardo noi non vediamo che sia uscita dai limiti della composizione detta *arabesca*. Una quantità di camere sepolcrali, le sale grandiose delle terme di Tito e molti altri locali interni, hanno conservato dei *soffitti* elegantemente scompartiti a stucchi o piccoli ornamenti a bassorilievo, con bellissimi fogliami o dettagli diversamente coloriti, e con lievi figure che si staccano da fondi lisci. L'arte della pittura a grandi composizioni, se vogliam attenerci alle scoperte d'Ercolano e di Pompei, non sembra aver rappresentata alcuna parte negli abbellimenti dei *soffitti* antichi. La grand'arte di dipingere, intendiamo parlare di quella che occupò il pennello de' più distinti artisti della Grecia, sdegnò, a detta di Plinio, di applicare il loro ingegno all'abbellimento dei muri e dei loro intonachi. Il valente pittore non faceva che quadretti portatili. Nulla fa supporre che sia diversamente accaduto in Roma. ssiamo dunque asserire, senza timor d'ingannarci, che l'antichità non conobbe l'uso della pittura applicata in grande, come l'hanno praticata i moderni, alla decorazione delle vôlte e dei *soffitti*.

La pittura del *soffitto*, considerata come ornamento comune dell'architettura, si allargò ne' tempi moderni per varie ragioni, il cui sviluppamento sarebbe estraneo al nostro Dizionario. L'uso dell'affresco, genere di pittura particolarmente adattato ai muri di mattoni coperti d'intonaco fatto di calce e sabbia, si prestò maravigliosamente al nuovo gusto di decorazione. Prima del secolo decimosesto non potevasi citare altri ornati di *soffitti* che quelli, le cui combinazioni si adattavano ai dati od agli scomparti dell'architettura.

Tali furono quelli adottati da Michel Angelo nei dettagli delle pitture, di cui ornò la vôlta della cappella Sistina. Dopo di avere fatto gli opportuni scomparti nelle lunette di quella vôlta, divise tutta la superficie orizzontale in grandi spazj, che non presentano, ciascuno, altra idea che quella dei quadri che vi erano appesi.

I *soffitti* delle sale di Raffaello nel Vaticano sono sottomessi allo stesso sistema di decorazione, vale a dire a scomparti, i cui spazj sono destinati a contenere dei quadri. Si vede parimenti l'ampia cupola di San Pietro divisa in un numero qualunque di scomparti, le cui parti saglienti richiamano all'occhio ed allo spirito la forma e l'idea della costruzione, ed i cui intervalli contengono dei dipinti rappresentanti angeli in musaico, specie d'immagine della gerarchia celeste.

Nei palazzi, i *soffitti* della stessa epoca furono composti ed eseguiti secondo il medesimo sistema. Quando Raffaello ebbe ad ornare il *soffitto* del vestibolo della Farnesiana, lo divise in due grandi scompartimenti, ove si trovano, come è noto, rappresentati nell'uno il Congresso, e nell'altro il Convito degli Dei. Ora per indicare in un modo evidente che tali pitture, lungi dal rappresentare un *soffitto*, erano disposte a guisa di quadri, egli finse col mezzo delle cornici che le contornavano, l'apparenza di una tappezzeria attaccata con chiodi al *soffitto*.

Giulio Romano fece lo stesso nella decorazione del palazzo del Te a Mantova, che ornò di pitture rappresentanti quadri racchiusi negli scompartimenti, ad eccezione della sala dei Giganti, capriccio veramente prodigioso, che non ebbe imitatori.

Annibale Caracci non si è punto allontanato da questo sistema nelle decorazioni della galleria del palazzo Farnese. Le composizioni dipinte in quel *soffitto* sono tutte a scomparti con cornici. Tuttavia il pittore ha creduto bene d'introdurre sovente degli scorti nelle loro figure, per la ragione che, in realtà, esse dovrebbero essere vedute in tal modo dal punto dove è collocato lo spettatore. Così disparve a poco a poco la convenzione secondo la quale la pittura, lungi dal pretendere di far vedere nei *soffitti* gli oggetti quali la realtà, s'essi potessero essere così collocati, li mostrerebbe, pretendeva di offrire allo spettatore dei quadri situati orizzontalmente in vece d'esserlo verticalmente.

A misura pertanto, che il genio pittoresco, ajutato dalla scienza pratica della prospettiva, dai processi della decorazione e della intelligenza degli scorti, si impadronì di più larghi campi, il sistema dei *soffitti* dipinti andò soggetto a mutazione. L'architettura non presedette più nè alla scelta del genere de' soggetti analoghi al locale, nè alla disposizione degli spazj che il pittore doveva riempire. Il *soffitto* considerato in sè stesso non ebbe più uno spazio determinato per la vista. La magia della pittura ne fece sparire persino l'apparenza, supponendo una vasta apertura, a traverso la quale il pittore trasportò lo spettatore nei cieli, lo fece assistere, sino nella regione delle nubi, a tutti gli spettacoli che gli piacque di inventare.

Il primo modello in grande di questo genere di

composizione fu eseguito con grande successo da Pietro di Cortona nel palazzo Barberini; e, al dire di tutti gli intelligenti, quest'opera non è stata superata da alcun altro. Notiamo ciò non pertanto che il pittore ha conservato, qual cornice della sua composizione aerea, e fatto vedere le parti saglienti d'un' architettura finita.

L'uso delle cupole di chiesa, che a quell'epoca cominciava a diffondersi in tutte le regioni dell'Europa, aprì ben presto alla pittura dei *soffitti* degli spazj ancor più indefiniti. Si nota che, per una specie di reciprocanza, qualunque opera, o produce il genere di talento che le conviene, oppure ne è il prodotto. Si vide pertanto, nel corso di un secolo, la pittura allontanarsi dalle antiche vie del semplice, del naturale, del vero; sdegnare gli spazj circoscritti dei quadri, precipitarsi nelle maniere proprie dell' effetto e della facilità ambiziosa del decoratore del teatro, per riempire gli spazj illimitati di cupole, smisurate all' occhio, con masse che faccian contrasto, anzichè con pregevoli forme di figure e di composizioni ragionate.

I *soffitti* non appartennero adunque più all'architettura; il pittore dispose di questa a suo talento, e bentosto quegli ampj spazj non bastarono più alla smania di produrre sorprendenti effetti. Dopo di avere, colla magia de' colori, distrutto agli occhi la realtà della vôlta, come per introdurci negli spazi del cielo, pretese di introdurre persino i cieli entro la chiesa. Impadronendosi del corpo intero della sua architettura, vi fece entrare dei gruppi di nuvole che nascosero anche i sostegni della cupola, di manierachè che tutta una chiesa poteva divenire una composizione di pittura.

Ognun vede di quali eccessi intendiamo parlare, ed a quali edificj è vôlta la nostra critica. Senza voler contrastare all' arte del dipingere le grandiose composizioni di *soffitti* e di cupole, ci contenteremo di ripetere ciò che abbiamo detto altrove (V. Pittura); cioè che appartiene all'architetto, non solo di presiedere alla scelta, al genere ed alla misura dei concetti decorativi del pittore, ma di determinarne ancora i siti, e di opporsi al predominio degli effetti dei colori sui membri e sulle parti costituenti dell'edificio.

Sonovi ancora alcune altre specie di convenienza in materia di *soffitti*, i quali risguardano più particolarmente il pittore negli oggetti della sua composizione, soprattutto quando il *soffitto* è destinato ad essere, come lo indicherà una cupola, un' apertura per mezzo della quale l'osservatore non potrà essere costretto a vedere che gli spazj aerei. Nondimeno alcuni pittori di *soffitti*, perdendo di vista la convenzione sotto l'impero della quale la loro composizione dev'essere veduta e giudicata, hanno commessa l'inavvertenza di introdurre nelle regioni celesti dei soggetti puramente terrestri. Son queste le incoerenze, che l' intervento dell' architetto deve prevenire, onde preservarla dal ridicolo e dall' abuso.

SOFFITTO — (Galetas) — Stanza a tetto.

—— finto — (Faux-plancher) — Specie di palco che si fa per diminuire l'altezza di una stanza, e sul quale non si può camminare.

SOGLIA — (Seuil) — Dicesi la pietra, che sta per piano in fondo della porta, dove posano i cardinali o gli stipiti — Parlando di pietrami da fabbriche, s' intende tutto il contorno d' una porta.

—— intavolata — Dicesi quella che ha nella più alta parte o nella superiore un bastone, che alcuna volta rigira con parte della modanatura dello stipite.

—— liscia — Quella che torna a piano del mattonato.

—— intaccata — Quella che ha intaccatura alla estremità.

—— della finestra o davanzale — Cornice di pietra, sopra la quale si posano gli stipiti delle finestre, così detta perchè esce fuori dalla facciata della parete.

SOLAJO — (Plancher) — Unione di travi per separare i piani di una casa.

I *solaj* si costruiscono in diverse fogge secondo che le case sono atte a ricevere nella loro altezza, e ritenuto il numero de' loro piani, maggiore o minor solidità.

Sonovi de' paesi (come a Napoli) ove le cose formate d'una quantità di piani hanno de' *solaj*, le cui travi ammettono uno strato grossissimo di murazione rivestita di un intonaco suscettivo di un bel pulimento. Altrettanto diremo de' *solaj* di Venezia, ove si adopera ancora nel massiccio dell'area che cuopre le travi, una composizione di malta mescolata di scaglie di marmo, che dà a tutta la superficie l' apparenza di essere interamente di marmo.

I *solaj*, nella maggior parte de' paesi, si compongono di un massiccio o di malta o di gesso, che poi si copre con mattoni o con quadri di terra cotta.

Tale si è a Parigi l' uso più generale per le case e per le abitazioni comuni.

In alcuni paesi, e particolarmente in Roma, i *solaj* ricevono il loro ornamento dagli scomparti formati dalle travi e dagl' intervalli che lasciano fra essi incrocicchiandosi; e da ciò la forma di cassettoni. L' arte in seguito aggiugnendo composizioni più variate di quelle della costruzione naturale, si dilettò di rivestire di legno, scolpito, dipinto o indorato, le travi a cui tali ornamenti sono inchiodati.

A Parigi nella maggior parte delle case, i *solaj* sono rivestiti di gesso che si attacca a lattole inchiodate sulle travi, lo che forma intonachi superficiali molto ben uniti e di lunga durata.

* SOLI (Giuseppe Maria), architetto, nacque da poveri agricoltori a Vignola, sul Modenese, il 23 giugno del 1745. Mostrò di buon'ora disposizione al disegno; Malvasia lo prese a proteggere ed affidollo ad un cappuccino in concetto di buon pittore, ma pure non altro che un imbrattatele. Il giovine allievo non si lasciò vincere dal cattivo esempio, ed il conte Malvasia maravigliato di tanto ingegno collocollo a Bolo-

gna. In quell'accademia Soli apprese in breve i principii del disegno e dell'architettura, riportandone un premio, onde dal comune di Modena fu mandato con pensione a Roma, dove si vide aperto dinanzi un nuovo sentiero. Nel 1784 il duca di Modena lo richiamò in patria ad organizzare un' accademia, in cui fu direttore e nel medesimo tempo professore di architettura civile e disegno. Ottenne inoltre il titolo di architetto di corte, ed invigilò su i lavori di varie costruzioni. Sotto la repubblica Cisalpina fu professore di disegno nella scuola militare di Modena, membro delle commissioni consultive fattesi a Milano, a Mantova ed a Venezia, onde nel 1808 venne nominato cavaliere della legion d' onore. Un veneziano architetto con ignoranza vandalica avendo suggerito la demolizione della chiesa di S. Giminiano nella piazza di S. Marco a Venezia, il governo italiano adottò il progetto. Il Soli giunse a Venezia, già demolita la chiesa, nè più restavagli che di dirizzarne alla meglio i lavori; quindi disegnò e diresse la fabbrica del palazzo reale, che il mutato governo gli tolse di compiere come voleva. Tornato il duca di Modena ne' suoi stati, richiamollo all' antico suo ufficio, cui esercitò fino al 1821, epoca in cui ottenne riposo, e morì il 20 ottobre 1823. Dipinse alcuni bei quadri per la duchessa d'Orléans figlia del re di Napoli; l'imperatore di Russia lo avrebbe voluto a Pietroburgo, ma egli preferì la sua patria ad ogni ricchezza. Allievo di Batoni in pittura, si fa osservare per corretto disegno, fresco colorito, e grand' effetto di prospettiva lineare ed aerea. Ma poco applicossi a dipingere e volle riformare l'architettura, trascinata in tanta confusione dai principii dei seguaci dei Borromini e dei Dal Pozzo, esiliando i frastagli, predicando il semplice che è sublime. Meditò lungamente sulle vôlte in legno, ed alcune pagine lasciate su tale proposito valgono per più volumi. Esse furono stampate in seguito al *Manuale di architettura* di Branca. I principali suoi lavori come architetto sono: la chiesa di Carboniano presso Roma; il palazzo Bellucci a Vignola; il ponte sul Panaro, tra Modena e Bologna; tre facciate e due scale del palazzo ducale di Modena; un ospizio ed un cimitero a Cento; il ponte sul Reno, presso la stessa città; il ponte sul Rubicone, presso Rimini; fabbriche vastissime e di bello stile per la gente addetta al servizio della corte di Modena. - DE BON.

SOLIDITA' — (Solidité) — Qualità essenziale dell'arte di fabbricare, dalla quale dipende particolarmente la durata degli edificj, e che forma altresì una parte più importante che non si crede della loro bellezza: diremo anzi, che senza il merito della *solidità*, anche il diletto, la comodità, la ricchezza perderebbero tutto il loro pregio.

È naturale all' uomo lo stimare ed il cercare tutto ciò che può rendere durevoli le sue opere. Siccome esiste in lui un sentimento invincibile, che lo porta a prolungare la durata della sua esistenza, tanto nel fisico coi mezzi conservatori della salute e colla riproduzione del suo essere, quanto nel morale col desiderio di perpetuare la sua memoria ed il suo nome; così non può non avvenire che questo stesso sentimento non agisca del pari sulle opere delle sue mani. Ora l' architettura è fra tutte le arti, quella che può soddisfare maggiormente questo desiderio di perpetuità, che è proprio delle nazioni non meno che de' privati.

I popoli antichi ci hanno lasciato memorabili esempj di questa passione e dei mezzi che sa impiegare per soddisfarla l' arte di edificare. Gli avanzi di una infinità di edificj pruovano, fino colle stesse ruine, le cure che si erano prese per garantirne la durata per mezzo della *solidità* dipendente dai loro materiali e dalla maniera di impiegarli. La stato di distruzione della massima parte di questi monumenti non contrastano alla opinione da noi esternata. Tutti gli sforzi dell' uomo non possono produr nulla che sia eterno. L' idea d' immortalità, rispetto alle produzioni delle creature, non è che un iperbole del linguaggio. Il tempo è il naturale loro nemico, e tutto diviene sua preda. Se aggiungansi a questo principio di distruzione le cause innumerevoli che concorrono ad accelerarla, i flagelli naturali, le guerre, le rivoluzioni, le vicende politiche, le quali cambiano faccia agli imperi, lungi dall' attribuire alla mancanza di *solidità* lo stato di deperimento in cui trovasi la maggior parte degli edificj antichi, vi si vedrà per lo contrario la prova più convincente ch'essi furono dotati di questo pregio ad un grado altissimo, poichè la riunione di tutti gli elementi distruttivi non li hanno fatto scomparire.

Questo pregio si rileva più chiaramente ancora in que' monumenti che il caso solo ha conservato, o che alcune cause particolari alla loro destinazione avranno preservati. Ne esistono, come è noto, tanto in Roma quanto in altri paesi, che hanno da circa due mila anni d'antichità, ne' quali non trovasi altro segno di vetustà che quello di una tinta bruna, senza che di essi siasi presa veruna cura. Tuttavolta, a dispetto di tutti gli accidenti, ai quali hanno soggiaciuto, essi promettono di trasmettere ancora a molti secoli avvenire le lezioni di *solidità* che certe opere più moderne non hanno potuto far passare sino a noi.

Questo gusto per la *solidità* sembra che sia andato di mano in mano decadendo dai tempi che sono da chiamarsi *antichi*. Gli edificj del medio evo non potrebbero sostenere il confronto con quelli de'secoli precedenti, e se si eccettuano alcune opere dell' arte di edificare de' due primi secoli del risorgimento delle arti, in cui i costumi, le opinioni e il gusto de' privati, richiamarono nella costruzione de' loro palazzi il lusso della *solidità*, non sapremmo presagire una lunga durata alla maggior parte delle costruzioni di quell' età.

Che sarebbe poi se si volesse esaminare sotto questo rapporto il gusto de' tempi in cui viviamo, vale a dire sotto il rapporto delle opinioni e de' costumi,

che esercitano una influenza così particolare sui mezzi da cui risulta la *solidità!* Non potrebbesi negare che la *solidità* ben intesa non sia o non possa essere, secondo la diversità dello scopo che ci proponiamo, ora economica, ora dispendiosa. Essa è una economia negli edificj destinati ad essere di lunga durata, poichè rende inutili le riparazioni, i rifacimenti, ed altro, che una costruzione debole cagiona necessariamente dopo una breve serie di anni, laddove la *solidità* allontana possibilmente il bisogno di doverli ricostruire. Questa economizza dunque per l'avvenire; ma per questo appunto è dispendiosa pel presente. Perciò si fabbricherà con *solidità* o senza *solidità* secondo che a norma de'costumi e delle opinioni dominanti, un principio più o meno egoistico limiterà al godimento momentaneo, o estenderà a quello del tempo futuro le intraprese dell'arte di edificare.

La mancanza di *solidità* per la ricerca de' mezzi economici dipende inoltre, in ragion de' paesi e dei tempi, da certe cause, fra le quali si può notare talvolta la deficienza de' materiali, che la natura non dispensa egualmente da per tutto; talora la gran divisione delle fortune tra i privati, la qual prescrive alla maggior parte il risparmio delle materie e dei processi; qualche volta lo spirito di commercio e d' industria, il quale non calcola nella costruzione delle case che il provento degli affitti; talvolta i sistemi di governo, da cui risulta fra tutti quella specie di apparente eguaglianza, che trova maggior facilità a manifestarsi nella economia esterna e visibile de' fabbricati.

Ora tutte queste cause, e molte altre ancora, reagiscono egualmente sulla costruzione de' monumenti pubblici, perchè è cosa naturale che lo spirito pubblico di un popolo abbia particolari abitudini ed opinioni. Quando il sentimento che dirige le abitudini si concentra nel godimento individuale e momentaneo, le spese pubbliche, le quali non si fanno che medianti contribuzioni particolari, si risentono de'calcoli dell' interesse, il quale pone innanzi ad ogni altra considerazione quella dell' economia. Il primo punto di veduta che si presenta ai committenti, è quello della spesa. Allora la prima condizione che viene imposta all' architettura non è già di fare quello che è meglio, ma quello che costa meno. Quindi la grandiosità, qualità principale dei monumenti, non può aver luogo, preso nel senso positivo di dimensione, senza dispendiose fondazioni, senza un impiego di scelti materiali, senza lunghe e studiate combinazioni che esigono un periodo di tempo considerevole, ed un gran concorso di mezzi: lo spirito economico trova dunque migliore espediente nell' abbracciare i progetti di una minor dimensione. Da ciò la riduzione di tutte le parti, la diminuzione di tutto quanto può assicurare agli edificj una lunga durata, ed eternare la gloria di una città.

Abbiamo voluto con queste considerazioni far comprendere quale e quanta sia sotto il punto di vista morale, e ne' suoi rapporti politici coll' architettura, l' importanza della *solidità*.

Noi ci crediamo dispensati dal raccomandarne il merito ne' suoi rapporti tecnici e positivi coi lavori dell'arte. Del resto nessuno si lusinghi di trovar qui un trattato sulle leggi della *solidità:* tutto ciò che formerebbe questo trattato si trova già sparso in tutti gli articoli di costruzione che fanno parte del presente Dizionario, ai quali rimandiamo il lettore.

Ci limiteremo nel presente alla succinta esposizione de' principali elementi pratici della *solidità*.

E primo fra questi elementi è la bontà delle fondazioni o del terreno, su cui dovrà essere innalzato l' edificio. Qualunque economia in questa parte non può tornare che pregiudicevole. Essendo le fondamenta il sostegno dell' edificio, importa che queste siano sostenute da un suolo che non possa provare nè cedimento, nè smossa alcuna, ed è necessario scavare sino a tanto che trovisi questa qualità di terreno, oppure convien supplirvi, se fa d' uopo, con piattaforme solide, con palafitte, e con tutti que'processi che sono indicati alla parola Fondazione e Fondamenta. In generale tutta la spesa che occorre per le fondazioni, benchè non si vegga, e sembri perduta pel momento, essa è per l' avvenire dell' edificio una vera economia, poichè ne' fondamenti è riposta la principale guarentigia di una consistenza, la quale risparmierà in seguito non poche spese di ristauramenti, che non di rado hanno eguagliato quelle della primitiva loro costruzione.

Essendo qualunque edificio un composto di parti, il principio della *solidità* esige che si considerino queste parti dapprima in se stesse, e poi nella loro composizione o legame.

Considerate in se stesse, le parti dell'edificio sono i materiali impiegati. Ora dalla scelta di questi materiali dipenderà la maggiore o minor *solidità* della costruzione.

Questa scelta ha due oggetti: il primo è la specie de' materiali, il secondo la qualità di ciascuno di essi. Quando la natura delle cause fisiche o delle considerazioni morali permette all' architetto di scegliere i materiali, i marmi e le pietre dovranno essere preferiti, e fra le pietre quelle che presenteranno maggiore durezza. Ed è per la scelta della qualità delle pietre che varj edificj fabbricati da due a tre mila anni, sono pervenuti sino a noi integri nelle parti che ancora sussistono: lo che prova che il loro stato di ruina è dovuto a tutt'altro principio che a quello di difetto per parte de'materiali (V. Pietra). Il mattone, dopo le pietre, può tenere il secondo posto riguardo alla *solidità* delle costruzioni. Il mattone è in certa guisa una pietra artificiale, suscettibile di molta consistenza, secondo i gradi della sua fabbricazione; e quando esso viene impiegato con buona malta, forma un tutto forse più compatto che non si ottiene dalle pietre; ed ha poi nella costru-

zione delle vòlte il vantaggio della leggerezza, della facilità di esecuzione, e d'una maggiore durata. Si vedono in fatti delle arcate in cotto, di cui una metà è stata distrutta, e l'altra è rimasta per molti anni sospesa in aria, senza dare indizio di una benchè minima dissoluzione. Dopo il mattone, viene la murazione in pietre piccole con rivestimento, sopra un massiccio di rottami. I Romani hanno fatto in questo genere costruzioni solidissime, di cui Vitruvio ha descritto i processi, che vennero da noi indicati in varj articoli di questo Dizionario. Il legname va collocato nell'ultima classe de' materiali che possono servire a rendere solidi i fabbricati; non già che, nella costruzione delle case comuni, non si impieghi questa materia in varj paesi in guisa da produrre delle opere durevoli; ma siccome noi intendiamo trattare della *solidità* nel suo rapporto coll'arte dell'architettura, vale a dire cogli edificj che sono di pertinenza di quest'arte, il legno non può entrare nella considerazione degli edificj che ci occupano se non perchè serve comunemente pei tetti, e per altre coperture; in conseguenza si richiede una buona scelta di questo materiale, il quale contribuisca anch'esso alla lunga durata degli edificj.

Se dalla scelta de'materiali e dalla loro qualità deve dipendere, innanzi tutto, la *solidità*, il secondo punto che l'architetto deve avere in vista sarà la maniera di fare la migliore composizione, vale a dire il collegamento delle parti.

I principj di *solidità* che hanno relazione a quest'oggetto possono dividersi in due classi: l'una che comprende le semplici nozioni che suggeriscono il buon senso e la esperienza; l'altra che abbracci le cognizioni matematiche sulle quali si fonda la scienza della costruzione.

Convien riconoscere che si danno effettivamente, nell'arte di edificare, due classi di edificj, gli uni semplici nella loro pianta, nel loro alzato e nella combinazione del loro insieme; gli altri composti di elementi svariatissimi, per soddisfare a bisogni più complicati, a gusti più raffinati.

Gli edificj della prima classe hanno il loro modello, per esempio, nelle intraprese dell'Egitto, in una quantità di tempj greci sottoposti in generale ad un tipo molto uniforme, ove non si veggono che linee rette, piante semplici, interni senza combinazioni di vòlte, di spinte e di resistenze. La *solidità* di siffatti monumenti fu un puro risultato della loro semplicità. Il solo buon senso mostrò agli architetti che l'effetto della durata delle loro costruzioni dipendeva dall'arte di unir bene tutte le parti e tutti i materiali, che questa unione produceva un giusto equilibrio di forze e tale che una parte non poteva cedere indipendentemente da un'altra, nè sostenersi senza presentare un sostegno a quella cui era vicina; che nessuna pressione poteva operarsi senza trovare una resistenza capace di opporsi al suo sforzo. Il medesimo istinto della *solidità* dimostrò che meno parti vi sono in una costruzione, minori saranno le cause della disunione, che è il primo agente della distruzione. Così noi vediamo che, in quasi tutti i paesi, i più antichi edificj si compongono di pezzi di pietre d'una considerevole dimensione. Ora il semplice buon senso e la esperienza bastano per far comprendere che importa alla *solidità* degli edificj di diminuire, per quanto è possibile, la quantità dei materiali, aumentando il volume della loro massa, secondo che la natura lo permette.

Ciò che abbiam detto a questo proposito, riguarda soltanto le costruzioni in pietra; quelle in cotto, o di mattoni, o di pietrami, lungi dall'infirmare il valore di questa regola, gli darebbero, se facesse d'uopo, una forza novella, perocchè entra nella perfezione di questo processo di costruzione che le masse ch'esso produce, formino un tutto indivisibile. Lo stesso avviene di certe murazioni di schiuma di lava o scorie di vulcano, che somigliano alle spugne, ma che hanno però la durezza del ferro, ed offrono una infinità di pori o di piccoli buchi, in cui entra la malta e s'incorpora colla materia.

Uno de' grandi mezzi di *solidità* negli edificj, di qualunque natura sieno essi, è quello per tanto del legame de' materiali che vengono impiegati. Il più comune consiste nella composizione della malta (V. Cemento, Malta) di cui si fa uso principalmente nelle costruzioni in pietrame, in mattoni ecc. Le pietre da taglio, secondo la loro durezza, ricevono altresì fra le loro commessure maggiore o minor quantità di malta. Ma gli antichi ci hanno lasciato innumerevoli esempi del legame delle pietre con ramponi di ferro; il bronzo fu più particolarmente adoperato a tale effetto. Le ruine dell'Egitto ci fanno vedere dei mastj di legno che servirono di legame alle pietre, ed il ferro è il metallo che i moderni v'impiegano di preferenza.

I mezzi di *solidità*, di cui abbiamo testè fatta menzione, riguardano specialmente la costruzione basata sopra un sistema semplice e senza il soccorso della scienza. È indubitato, che usi e bisogni più complicati, che edificj destinati a nuovi impieghi, che la direzione degli spiriti e degli studj verso le scienze matematiche, hanno dovuto introdurre nell'architettura certe composizioni, la cui esecuzione non potrebbe aver luogo che mediante la pratica dipendente dal calcolo delle forze e delle resistenze, dalle cognizioni della meccanica, e dalle operazioni geometriche, che mostrano la virtù delle varie specie di curve da impiegarsi nelle vòlte. Col soccorso pertanto di questa scienza i moderni hanno osato di innalzare delle moli, la cui dimensione sorpassa in arditezza tutto ciò che hanno fatto gli antichi. L'arte delle vòlte di qualunque forma ha somministrato all'architettura combinazioni novelle, che hanno tratto con sè l'amore del maraviglioso ed il gusto delle cose difficili. E possiamo anche dubitare, che l'architettura, sagrificando le idee e le forme semplici alle in-

venzioni composte e difficoltose, abbia soltanto scambiato un genere di grandezza con un altro, e il facile piacere dell' ammirazione col sentimento bene spesso penoso e sempre meno durevole dello stupore.

Ciò che può dirsi in fatti del principio di *solidità* nel suo rapporto colle sensazioni che l'architettura deve produrre, si è che importa, più di quello che non si crede, che esso apparisca all'occhio. Ogni artificio che tende a nasconderlo va direttamente contro lo spirito dell' arte, e contro quell' istinto razionale che ci porta a preporre l'utile in tutte le opere che particolarmente sono basate sul bisogno. Ora la *solidità* essendo il primo bisogno degli edificj, e la durata che ne dipende essendo il risultamento principale che noi pretendiamo, non solamente noi vogliamo ch' essi sieno solidi, ma lo vogliamo anche sapere; e per saperlo, la maggior parte degli uomini ne vuol essere istruita dalla stessa apparenza, ne vuol giudicare co' suoi proprj sentimenti, poco fidandosi della guarentigia degli intelligenti.

Ciò che rende idonea qualunque persona a dare un giudizio esatto su questo punto, si è l'osservazione costante del principio che *il forte porti il debole.* Per questa ragione furono in ogni tempo ammirate le masse piramidali, che sono d' una forma, in cui non si può non vedere la *solidità* portata, dalla sola natura di queste costruzioni, al più alto grado, poichè tale è la condizione di questa struttura che la *solidità* del sostegno aumenta a misura che diminuisce il peso che deve essere sostenuto. Quando avviene che per un sistema di costruzione inversa, come in quella dei mensoloni, malgrado l'artificio che ne assicura la *solidità*, noi vediamo la forza sorreggente diminuire all'occhio a misura che aumenta la massa sostenuta, una tale contraddizione ripugna all'istinto. È vero che non si deve adoperar questo metodo di edificare se non in que' casi in cui viene suggerita da un' imperiosa necessità. Non è che non entri altresì in alcune abitudini del nostro spirito lo stimare e l' ammirare il difficile solamente perchè è difficile. Ma questo gusto per gli sforzi d' ingegno appartiene in particolar modo a quel periodo di tempo in cui tutte le nozioni dell'antichità furono poste in dimenticanza, e sconosciuta ogni buona teoria. Si fece allora consistere il bello nello straordinario, la grandezza nell' esagerazione, la ricchezza nella profusione, e la *solidità* in una quantità di mezzi fattizj, d' armatura strana, di contrafforti, i quali, manifestando alla ragione il difetto dell'arditezza medesima, possono per un istante sorprendere, e piacere all'occhio.

SOLIDO — (Solide) — Questo aggettivo divien nome sostantivo quando è adoperato, come in geometria, per esprimere od indicare un corpo che abbia tre dimensioni, lunghezza, larghezza e profondità.

* SOLLO — Non assodato, soffice; contrario di pigiato e calcato. — BALD.

SOMMITA' — (Sommet) — La cima di qualsiasi corpo. Si dà pure questa denominazione al punto più elevato degli edificj e delle diverse parti di cui sono composti.

La *sommità* pertanto di un tempio antico è il frontone che gli serve di coronamento. La *sommità* di questo frontone ammette bene spesso una statua o qualunque altro ornamento. La *sommità* di un obelisco consisteva in un corpo denominato *piramidio.* Questo *piramidio* sosteneva talvolta sulla *sommità* un globo od uno stilo presso i Romani. Varie piramidi, che sembravano terminare a punta, avevano talvolta alla *sommità* una piccola piattaforma sulla quale, giusta le descrizioni degli storici, collocavasi una statua. Leggiamo in Plinio, il quale ha tolta questa notizia da Varrone, che le cinque piramidi del piano inferiore della tomba di Porsenna portavano sulla loro *sommità* un globo di bronzo sormontato da un *pileo*, cui erano attaccati dei sonagli che formavano armonia.

La *sommità* di un edificio può terminare a terrazzo o piattaforma, od a tetto col comignolo più o meno acuto. Spetta al gusto del decoratore il colpire gli occhi con qualche ornato che, torreggiando alla *sommità* della costruzione, ne faccia piramideggiare la forma e ne accresca l'altezza. Noi abbiamo altrove indicato quali furono un tempo le pratiche dell'architettura a questo riguardo, e quali possano essere anche a' dì nostri.

SOMMOSCAPO — (Hypotrachelium) — Ratta da' piedi, cioè la parte superiore della colonna, dov' è la sua restremazione o ristrignimento, che termina nel collarino.

* SONNIN (Ernesto Giorgio), architetto, nacque nel 1709 a Perleberg nella Marca di Priegnitz, e comparve subito di vivace ingegno e di una rara destrezza in tutti gli esercizii del corpo. Orfano di dodici anni continuò a studiare nel ginnasio d' Altona. L'amicizia del giovane C. M. Möller gli giovò molto; questi era garzone di un vasaio, sotto il quale progredì rapidamente aiutato dalle lezioni di matematica che gli diede Sonnin. Il vasaio si pose a lavorare su tali disegni, fece grandi guadagni, ne diede parte al suo allievo e questi a Sonnin, il quale potè quindi recarsi all' università di Halla, dove attese specialmente alle matematiche e contrasse amicizia con C. G. Guiscardt. Da Halla, Sonnin si recò a Iena, e poi quasi subito in Altona, dove Möller l' albergò in casa propria, ma non volendo aggravare l' amico, Sonnin aperse un'officina di stromenti di fisica e di matematica. Tra le produzioni della sua industria si osservò uno stromento, di cui fece lo stesso uso che si fa oggi del teodolite. Le sue relazioni col ricco amburghese Rahusen, amico delle lettere e delle arti, lo condussero a studiare l' architettura. La prima opera a lui commessa per raccomandazione di Rahusen si fu una gran fabbrica destinata a birreria in Altona. Riuscendovi, il senato d' Amburgo nominollo architetto secondo della chiesa di san Michele, benchè nell' ese-

cuzione di tale importante opera seppe con tanta prudenza e superiorità condursi, che diresse realmente l'operazione. Nondimeno, allorchè si giunse alla costruzione del tetto, Precy unito ad altri fece rimostranze contro i suoi disegni, onde interrogati gli architetti più noti della Germania, essi approvarono l'idea di Sonnin; e la sua tettoia fa oggi l'ammirazione di tutti gl'intendenti. La torre annessa alla chiesa è la più alta fabbricata nel secolo decimottavo, ed è costrutta in modo che dalla cima fino al pavimento della chiesa, lo spazio è libero, in guisa che il fisico Beuzenberg non ha potuto trovare sito più favorevole per farvi sperienze sul moto terrestre con la caduta di palle metalliche. È biasimato con ragione lo stile degli ornamenti e delle decorazioni dell'esterno e dell'interno. Sonnin diresse altresì diverse costruzioni e meritò la stima de' suoi contemporanei. Morì agli 8 di luglio 1794. — DE BON.

SOPPALCO — (Soupente) — Palco fatto sotto il tetto, per difender le stanze da freddo e caldo, e per ornamento.

SOPRACCARICO — (Surcharge) — Quello che si mette di sopra più del carico ordinario.

* SOPRACCOLONNIO — Dicesi alcuna volta l'architrave sovrimposto alle colonne. — MIL.

SOPRAFFACCIA — (Surface) — Lo stesso che superficie.

SOPRALIMITARE — (Linteau) — Architrave delle porte o delle finestre.

* SOPRAMMATTONE — Muro fatto di semplici mattoni. — ALB.

SOPRAPPORTA — (Placard) — Ornamento che si colloca al di sopra dell'architrave o del fregio di una porta nell'interno degli edificj. Fassi in quadratura, in pittura, in bassorilievo. Importa però assai che quell'ornamento corrisponda al carattere della porta e della camera.

* SOPRAPPOSTA — Risalto che ne' lavori rilieva dal fondo. — BOS.

SOPRASTANTE — (Piqueur) — Colui, che dall'appaltatore di un'opera, è stato preposto a ricevere in consegna i materiali, ad invigilare sul taglio e sull'apparecchio dei medesimi, a tener nota delle giornate utili dei lavoratori, di quelli che mancano all'ora prefissa, o si assentano durante il lavoro, onde farne in proporzione la ritenuta sulla loro mercede.

* SOPRAVANZARE — Avanzare, o sporgere, o sorgere in fuori. — ALB.

SOPRAVANZO — (Regain) — Termine, che sogliono adoperare i lavoratori, parlando di pietre, travi, e simili, che sopravanzino o sporgano in fuori, e sia necessario tagliarne il *sopravanzo*, per adattarli al sito loro destinato.

* SORELLA (SIMEONE), architetto veneziano, uno degli illustri contemporanei di Palladio che offuscò tutti. Benchè poco o nulla si sappia di lui, le cariche che coperse bastano per farlo credere uomo di merito. Egli fu proto e architetto delle procuratie di sopra; egli concorse a modellare le procuratie nuove con Vincenzo Scamozzi che viveva; egli fu consultato dalla repubblica coi più celebrati d'allora sui danni che l'incendio cagionò nel palazzo ducale; egli nel 1595 eresse la chiesa di San Lorenzo. — DE BON.

SORIA (GIAMBATTISTA) architetto romano, nato nel 1581, morto nel 1651.

Non sappiamo dire sotto qual maestro apprendesse l'architettura. Ma siccome, prima di ricevere le lezioni da un maestro in particolare, ognuno è per così dire allievo del suo secolo, vale a dire degli esempj e delle opere che influiscono sulla direzione del gusto di ciascun' epoca, così apparisce chiaramente, dai monumenti costruiti da *Giambattista Soria*, ch'egli fu seguace di Pietro da Cortona, di Carlo Maderno, dei Longhi, e di quella innumerevole scuola del diciassettesimo secolo, che senza cadere negli errori del Borromini, non ha saputo imprimere alle sue opere verun carattere.

Il secolo in cui visse il *Soria* si andava segnalando in Roma nella costruzione di una quantità di chiese, ragguardevoli più per ricchezza che per bellezza, ma nulla seppe aggiugnere alle invenzioni de' secoli precedenti. Le dette chiese si riconoscono tutte alla uniformità delle piante e degli alzati, e particolarmente alla monotonia de' loro prospetti, frontispizj; composizioni fredde e senza carattere, che furono, come venne altrove notato, ripetizioni insulse, le une tolte dalle altre.

Giambattista Soria si distinse anch' esso in questa sorta di opere, nelle quali però ebbe il merito, nell'atto che si conformava all'andazzo del suo tempo, di non andar in cerca di forme nè di accessorj bizzarri estranei all'ordine dell'edificio. Ecco a parer nostro quello che si può dire di meglio della facciata della chiesa di *San Carlo de' Catenari*. Due ordini, l'uno sovrapposto all'altro, di pilastri, corintj al basso, e compositi al di sopra, vi formano un leggiero avancorpo coronato da un frontone. Questa facciata non ha realmente nulla che meriti lode o biasimo nella generale sua composizione. Se una scelta migliore di ornati, se dettagli più puri di stipiti alle porte ed alle finestre, se maggior carattere ne' profili e nella trabeazione si rinvenissero nell'insieme, d'altronde semplice, di quel frontispizio, potrebb'essere citato come uno de' migliori nel suo genere.

Lo stesso non possiam dire della facciata di Santa Maria della Vittoria, egualmente a due ordini, l'uno al di sopra dell'altro. Qui si scopre di più l'inconveniente dell'altezza delle navate, stantechè non vi corrisponde la larghezza dell'edificio. Il *Soria* impiegò in questa facciata tutti i mezzi che potè ideare per nascondere l'estremità del pignone della navata principale. Egli collocò ciascun ordine sopra un altissimo piedestallo, e al di sopra del frontone praticò una specie di rampa che gli serve di prolungamento, cattiva risorsa, ed aggiunta non naturale. Sono pure da biasimarsi in questa facciata i

quattro frontoni sovrapposti l' uno all' altro, computando quelli della porta d'entrata e del finestrone del secondo piano.

Nè meritano di essere ricordati con lode i frontispizj da lui eseguiti alle chiese di San Grisogono e di Santa Caterina da Siena a *Monte Magna Napoli*.

L' opera migliore del *Soria* è forse il portico e la facciata di San Gregorio, ch'egli eseguì per commissione del cardinale Scipione Borghese suo protettore. Non può negarsi a questa composizione, la quale però è anch'essa, secondo l' uso di que' tempi, a due ordini di colonne l'uno sovrapposto all'altro, una certa eleganza, e maggior correzione, e semplicità di quello che sia carattere conveniente alla sua destinazione. Essa ha inoltre il merito d'una bella apparenza, dovuta in parte alla sua situazione ed al suo basamento, elevato sopra una gradinata. Aggiungasi che i due piani, che possono benissimo convenire tanto ad un palazzo, che ad una chiesa, formano una massa sì ben proporzionata, e scevra de' difetti comuni alle facciate di quel secolo.

Ha però il difetto di non avere connessione col monumento ch' essa precede, e che dovrebbe meglio annunziare. Si entra dal portico in una bellissima corte circondata da una galleria, in fondo alla quale si trova la chiesa. Spiace pertanto che l' architetto il quale poteva disporre di un simile locale, non abbia avuta l' idea d' una pianta e d' una composizione semplici ad un tempo e pittoresche, le quali riunendo per l'occhio il portico d'entrata col tempio, a cui poteva servire di vestibolo, avrebbero formato di questi due corpi un tutto armonioso e nel tempo stesso maestoso.

* SORTE (Cristoforo), veronese, corografo pittore ed architetto; fioriva nella metà del secolo decimosesto. Fu eletto dalla repubblica perito ordinario del magistrato dei beni inculti. Dotto nell'idraulica lasciò molti scritti in materia d'acque, sulle livellazioni dell'Adige; sul modo d'irrigare le campagne veronesi, ecc.; disegnò il cielo della sala del Pregadi, e presiedè agli ornamenti delle altre sale; fece un modello del ponte di Rialto con tre archi, fu consultato in varie occasioni, come nel 1577 essendosi incendiato il palazzo ducale, sui ristauri che si dovevano condurre, o se si dovesse intieramente abolire, alla quale opinione inclinava. Fece la topografia delle valli di Capo d' Istria, del territorio Bresciano, del Padovano, e del Trevisano, ecc., e scrisse un libretto intitolato: *Osservazioni sulla pittura*, rarissimo e ricercatissimo. Ei morì sul finire del secolo. Non si conosce alcuna delle sue opere pittoriche, che andranno confuse con quelle de' suoi valenti contemporanei. — *de bon*.

SOSTEGNO — (Support) — Dicesi in generale di tutto ciò che sostiene un peso qualunque; e nell'architettura d'ogni corpo, semplice come una colonna, o composto come un pilone di cotto, o più composto ancora, come una vôlta, oggetti tutti su' quali ne sorgono altri, e di cui sono i sostegni. Ogni sostegno dev' essere, sia per la solidità intrinseca, sia per la natura della sua costruzione, sia per la estensione della sua massa, proporzionato all' oggetto che deve sostenere, e ciò tanto in virtù del principio della solidità, quanto per la impressione che produce sui nostri occhi. Laonde non v' è cosa che più la contrarii, quanto la vista di certe colonne di marmo, impiegate negli edificj nella decadenza delle arti a sostenere peducci di arcate più grosse dei capitelli. La solidità reale del sostegno dipende, è vero, dalla durezza della materia; ma l' apparenza del forte sostenuto dal debole dà alla realità una mentita, il cui effetto riesce disaggradevole, e ripugna a quell'istinto del vero e del convenevole che si chiama gusto.

SOSTRATO — (Sostrate) — Nome d'uno de'più famosi architetti dell' antichità.

Era nativo di Gnido, e, secondo Plinio, costrusse nella sua patria que' giardini pensili che vi si ammiravano. Per giardini pensili dobbiamo intendere le piantagioni su terrazzi. La parola *pensile* non può qui fornire altra idea che quella di portici o di arcate sostenenti una massa di terra fornita di piante, e tale doveva essere l'opera di questo architetto.

L' opera che ha reso più illustre il nome di *Sostrato* è il magnifico e grandioso faro da lui eretto per Alessandria, sotto il regno di Tolomeo Filadelfo, nella piccola isola di Faro, che diede poi il suo nome a questa sorta di edificj. (V. Faro).

E a quell' articolo noi abbiamo riferito i dettagli che sono stati raccolti intorno alla composizione ed alle dimensioni di siffatto monumento, sulla durata e sulla distruzione del medesimo.

Noi qui non aggiugneremo che poche parole sulla inscrizione che *Sostrato* vi aveva fatta scolpire. Essa era del seguente tenore: *Sostrato di Gnido*, *figlio di Dessifane*, *agli Dei conservatori per quelli che navigano*. Gli scrittori sono d'accordo su questo punto. Ma secondo Luciano (nel suo *Trattato sulla maniera con cui si deve scrivere la storia*) l' architetto dopo d'aver fatto segretamente scolpire quella iscrizione che doveva perpetuare il suo nome, volle sottrarla allo sguardo degli osservatori. A tal effetto la nascose, sovrapponendovi un intonaco di calce, sul quale incise il nome del re che vi dominava. Il tempo fece cadere l' intonaco, ed il nome di *Sostrato* ricomparve. Plinio riferisce il contrario, e loda la magnanimità del re Tolomeo per aver permesso a *Sostrato* di Gnido, architetto del monumento, d' incidervi il proprio nome. (*Plin. St. n. lib. xxxvi*, *cap.* 12).

Leggiamo in Cedreno, che Cleopatra impiegò l'architetto meccanico Dessiofane ne'grandiosi lavori per congiungere mediante una scogliera nel mare l'isola di Faro e il suo faro alla città d'Alessandria. (F. Faro).

SOTTERRANEO — (Souterrain) — Luogo sotto terra, tanto se opera della natura, quanto se lavoro dell' arte.

I *sotterranei* naturali sono quelli denominati *grotte*, *antri* o *caverne*. Alla parola *grotta*. (V. Grotta) ab-

biamo fatta menzione di alcune delle più rinomate produzioni della natura in questo genere.

Quei rapporti, che hanno avuto o potuto avere coll'arte di fabbricare i *sotterranei* naturali, considerati in generale, sono già stati da noi indicati all'articolo Architettura, investigando alcune di quelle cause locali che hanno potuto influire dalla prima età di certe nazioni, sul gusto e sulla pratica della loro architettura. Non potrebbesi in fatti negare che in alcuni paesi, le prime società non abbiano potuto profittare delle grotte o de'*sotterranei* naturali per servirsene di abitazione, e, secondo la facilità a scavare certi materiali, non abbiano potuto scavarsi delle dimore, denominate poi *sotterranei*. Tuttavolta dobbiamo confessare, che lo spirito sistematico ha molto esagerato le conseguenze di questo fatto, e che non di rado si è ingannato sulle cause che in molti paesi e soprattutto nelle adjacenze di parecchie città, hanno prodotte grandi ed innumerevoli escavazioni. Si converrà che l'Egitto va debitore della estrema semplicità della sua architettura e de'suoi processi di costruzione alle usanze dei *sotterranei* e degli scavi che, per varie cause già note, furono moltiplicati in questa regione. Converrà altresì riconoscere che molti di tali *sotterranei*, i quali in tempi posteriori avranno servito d'asilo o di ritiro a varie classi di abitanti, furono originariamente scavati per tutt'altro uso, vale a dire per estrarre le pietre impiegate nelle grandi costruzioni de'tempi precedenti.

Tale fu certo la origine di quel gran numero di scavi *sotterranei* che ci presentano i contorni di molte città antiche e moderne. Chi non sa, per esempio, che que' vasti *sotterranei* denominati *catacombe* a Roma, Napoli, Siracusa ed altrove (V. Catacombe) divennero luoghi di sepoltura dopo che cessarono le cave, da cui si estrassero per tanti secoli le terre, le sabbie, i materiali proprj all'arte di fabbricare? Parigi pure si trova circondata da *sotterranei*, la cui estensione va sempre crescendo; e per quanto maraviglioso sembrar possa un giorno questo lungo lavoro di secoli, non destano in noi verun senso d'ammirazione codesti risultati di lavori puramente meccanici.

Quest'ammirazione dobbiam riservarla pei *sotterranei* che furono realmente opera dell'arte, vale a dire che ci presentano una immagine od una ripetizione di monumenti costruiti sopra terra, e che ebbero una destinazione religiosa o politica.

Se prestiamo fede alla storia antica ed alle scoperte moderne, nessun popolo ebbe maggiori occasioni di praticare questo genere d'architettura quanto il popolo egiziano, specialmente all'epoca in cui la sede del governo era stabilita a Tebe; mentre tutti ora convengono che da questo luogo le istituzioni, i costumi, le pratiche delle arti e dell'architettura si diffusero, risalendo il Nilo, o discendendo verso il Delta. L'uso delle sepolture favorì particolarmente nella Tebaide il lavoro de'*sotterranei*. I re cercavano nelle profonde cave di sottrarre alle ricerche delle età future i luoghi che dovevano accogliere i loro corpi. La descrizione della tomba scoperta recentemente da Belzoni, e da lui creduta quella di Psammetico, può dare la più giusta idea di questa specie di monumenti, in cui si riscontra il medesimo gusto di disposizione d'ornati e di geroglifici che negli edificj costrutti; con questa differenza che quivi tutto si è ritrovato integro ed in uno stato di conservazione per la ragione che l'aria e la luce non vi erano penetrate da alcune migliaja di anni. Ciò che reca maraviglia in questa specie di lavoro, è la difficoltà che si dovette incontrare nello scavare a tanta profondità, non solo una camera, ma una serie di camere sepolcrali e a due piani. La scoperta di questo *sotterraneo* dovuta in parte al caso, come racconta il Belzoni, fa supporre che vi possano essere molte altre opere dello stesso genere.

Se alcuna cosa può confermarci nella opinione che gli Egizj (forse perchè i limiti del loro territorio erano circoscritti dalla natura) furono portati ad estendere le loro *sotterranee* intraprese, e vi si dedicarono costantemente, è senza dubbio la nozione conservata da Plinio, che la città stessa di Tebe era attraversata sotto terra da condotti che passavano sotto il fiume. Plinio, è vero, sembra porre in dubbio questo fatto, per la ragione che Omero, non ne ha fatto cenno. Essendo questa la minima delle ragioni che si possa opporre a simile tradizione, noi non ci diamo pensiero di difenderla.

Non dovendo tessere qui la storia delle opere *sotterranee* degli Egiziani, ma restringendoci a provare il loro gusto per questa pratica, noi faremo ancora menzione del famoso edificio costruito nel Basso Egitto, e conosciuto sotto il nome di Labirinto. I tre autori che ne hanno parlato con molta diffusione, Erodoto, Strabone e Plinio, concordano nel far menzione delle parti *sotterranee*. *Quanto agli appartamenti sotterranei*, dice il primo di questi scrittori, *io so quello soltanto che mi è stato raccontato; i custodi del labirinto non mi permisero di visitarli*. Strabone parla di *cripti* lunghi e numerosi, che comunicavano fra loro per mezzo di vie tortuose. *Di là* (scrive Plinio) *si entra in camere sotterranee mediante condotti scavati anch' essi sotto terra*.

Del resto, che gli Egizj abbiano inoltre scavato delle montagne per fare dei monumenti simili a quelli che costruivano sotto terra, lo comprova la scoperta fatta, non è guari, del monumento d'Ypsambul, di cui M. Gau ci ha dato i dettagli ed un'esatta rappresentazione nella sua opera sui monumenti della Nubia. Un tale scavo *sotterraneo* ha questo di particolare, ch'esso fu praticato nella massa d'un monte di pietre; che l'architettura, le colonne, i dettagli, gli ornati, le statue e i colossi che adornano il monumento sono tagliati nella roccia. Le sabbie avendo ricoperta questa costruzione *sotterranea* e otturato l'ingresso si è trovata tutta l'opera in uno stato di perfetta conservazione.

Non saprebbe dirsi quanti altri *sotterranei* dello stesso genere si scoprirebbero in questo paese, se le ricerche ed i lavori dispendiosi che esigono tali scoperte, in vece di essere sostenuti dagli sforzi di alcuni privati, si facessero a spese di un governo interessato a favorire tali imprese.

Differenze notabili di terreni, di usi e d'istituzioni politiche, bastano a spiegare la ragione, per cui la storia e le ricerche moderne non offrono alle investigazioni de'viaggiatori in Grecia, nè lo stesso trasporto in questo paese pei lavori *sotterranei*, nè l'uso di questa sorta di costruzioni praticate nella profondità del terreno. Tuttavolta la Grecia ebbe anch'essa le sue grotte misteriose, sì naturali che artificiali. La più rinomata fu quella di Trofonio, ma non saprebbe dirsi qual fosse in questa cavità *sotterranea* la parte eseguita dalla mano dell'uomo. La natura del suolo della Grecia, paese coperto di montagne, parecchie delle quali presentano le traccie di vulcani e di fuochi *sotterranei*, fa vedere come le sole cause fisiche abbiano preparato dei ricoveri adattati ai bisogni degli abitanti selvaggi di quelle regioni. A misura che l'incivilimento andò crescendo, e che le città si moltiplicarono, la superstizione dovette impadronirsi di que' luoghi in cui si pose la culla degli esseri mitologici, nè allora vi furono più grotte o *sotterranei* che non divenissero un monumento di qualche natale misterioso, di qualche favoloso avvenimento.

Noi vediamo pertanto il promontorio del Tenaro, la cui base era stata scavata dall'azione di fuochi *sotterranei* divenire un monumento religioso. All'ingresso di queste caverne annerite dal fumo de' vulcani, i mitologi idearono non solo le porte dell'inferno poetico, ma ben anche il trono de'venti, la sede degli uragani e la stalla dei cavalli di Nettuno, il cui tempio, scavato nella roccia in forma di grotta, era circondato da una foresta di abeti, che colla loro oscurità ne accresceva l'orrore. La lettura di Pausania ci darebbe luogo di raccogliere molte altre nozioni di questo genere sugli scavi innumerevoli di un paese in cui la religione ebbe l'arte d'impadronirsi in certo qual modo dell'intera natura, di tutte le accidentalità de' terreni, de' monti, delle rupi, di tutte le fonti, di tutti i fiumi, di tutti gli aspetti, di tutte le illusioni dell'uomo e di tutte le tradizioni della credulità, per rendere l'idea della divinità presente in ogni luogo.

Alcuni scrittori hanno tentato di stabilire altri sistemi rispetto a certe scavazioni che si riscontrano nella Grecia, come sono le grotte di Nauplia nell'Argolide, e che si credono opera dei Ciclopi. Nessuna maraviglia che il lavoro delle mine, in alcuni luoghi di quella regione, abbia dato luogo, al pari di quello delle cave, a grandi lavori *sotterranei*. Si è voluto dedurre da certi fatti di questo genere la esistenza di una specie di architettura troglodite, anteriore alla pelasgica. Queste dotte ricerche sono estranee alle nozioni che abbiamo voluto comprendere questo articolo. Le scavazioni che hanno potuto avere per oggetto il vantaggio particolare non provano che abbiasi avuta la intenzione di praticar sotto terra opere simili ai monumenti costrutti. Ora questo carattere ben distintivo nella natura de' lavori *sotterranei*, a creder nostro, non si è punto rinvenuto nella Grecia come in Egitto, e la piccola grotta di Pane in Atene, quella di Archidamo consacrata alle Ninfe, lavori in cui l'arte vi ebbe qualche parte, sono opere troppo meschine per provare presso i Greci l'uso ed il gusto di quelle costruzioni sotterranee, così dispendiose, di cui l'Egitto ci ha conservato tanti e così maravigliosi modelli.

Dopo l'Egitto, il paese più rinomato pel gusto e per la pratica di queste opere, che possono dirsi di *architettura sotterranea*, è senza dubbio l'India. Noi abbiamo avuta occasione di osservare (vedi Indiana architettura) che la maggior parte delle imprese di questo paese non merita propriamente il nome di *costruzione*, perchè sono esse o roccie isolate, ridotte dallo scalpello a foggia di monumenti, o scavazioni praticate ne' banchi di pietra, in cui si fece servire la massa stessa per iscolpirvi sostegni, soffitti, ornamenti ecc.

Abbiamo già parlato dell'Italia, facendo menzione delle grandi scavazioni prodotte dalle cave ne'dintorni di alcune grandi città, ed alle quali si è data poi la denominazione di *catacombe*. Considerando, come abbiamo cercato di fare in questo articolo, i *sotterranei* nel loro rapporto coll'architettura, a noi sembra che gli antichi abitatori dell'Italia abbiano lasciato pochissime traccie del loro gusto per le opere *sotterranee* del genere che abbiamo indicato. Le sepolture sole hanno potuto dar luogo a lavori di simil genere (V. Sepolcreto). Egli è certo che oltre quella specie di tombe, di cui abbiamo parlato in quell'articolo, e che precedettero il tempo della dominazione di Roma, i Romani, senza adottare l'uso de' sepolcri del tutto *sotterranei*, non lasciarono di praticare sovente nelle costruzioni delle loro tombe e mausolei, certe divisioni propric a contenere i sarcofagi, ed il cui piano era più basso del suolo. Il solo nome d'*ipogeo* che si dava ad essi rende testimonianza di questo uso. Generalmente però, per quanto possiamo conchiudere dagli avanzi innumerevoli dei loro monumenti funebri, le scavazioni sotterranee furono di rado applicate a tale uso. La pratica di abbruciare i corpi favorì quello dei *colombarj*, destinati particolarmente a contenere in piccole nicchie le urne che vi si collocavano in gran copia.

Non è già che non si possano citare lavori considerevoli di scavi, praticati dai Romani per altri usi; come, per esempio, la montagna forata, detta la *grotta di Posilippo*, per accorciare la strada da Napoli a Pozzuoli. I dintorni di Baja ci mostrano alcuni di questi lavori, cominciati per viste di utilità, e si crede che la così detta *grotta della Sibilla* fosse anch'essa una strada *sotterranea* rimasta interrotta.

Lavori consimili furono eseguiti dai Romani per lo scarico di alcuni laghi, come quello d'Albano, i quali, prima che venisse loro aperto uno sfogo, erano soggetti ad escrescenza ed a traripamenti dannosi alle campagne vicine.

La enumerazione e descrizione delle grandi opere di questo genere presso i popoli antichi e moderni, potrebbero senza dubbio formare il soggetto e la materia di un'opera non meno curiosa che interessante; ma anche un semplice compendio, come abbiamo detto, sarebbe estraneo al presente articolo, e molto più poi all'oggetto principale del nostro dizionario.

In un dizionario soltanto di ponti e strade sarebbe conveniente il dare la storia di questa sorta d'imprese. E noto che parecchi canali hanno costretto di praticarvi, in più luoghi, un letto *sotterraneo*, come si vede nel canale di San Mauro, eseguito da pochi anni. Gli acquedotti hanno del pari richiesto grandi e penose scavazioni, per procurare alle acque il loro corso e livello a traverso delle montagne.

Si fa attualmente a Londra un lavoro prodigioso di questa natura; cioè una lunga e larga strada sotto il Tamigi per supplire, nel luogo che riunirà le due parti della città, alla costruzione di un ponte che avrebbe impedita la navigazione.

SOTTERRANEO — (Cave-Caveau) — Si dà pure la denominazione di *sotterraneo* a quel luogo nelle chiese che un uso antichissimo e generale aveva destinato alla sepoltura de' morti. Con questo nome trovasi espressa in molte opere la sepoltura particolare d'una famiglia sotto una cappella. Ciampini, nel suo trattato de *Sacris Aedificiis*, ha descritto molti di questi *sotterranei* nelle chiese di San Pietro, di San Paolo, e di San Lorenzo in Roma.

* SOTTILE — Magro, che ha poca grossezza. - *BALD.*

SOTTOCOLMELLO — (Soufaite) — Pezzo di legno, nella costruzione del tetto, posto orizzontalmente al di sotto del colmello, legato da traverse e asticciuole con cavalletti.

* SOTTOGOLA — Gola rovescia sotto il dentello. — *MIL.*

* SOTTOGRONDALE — La parte del gocciolatojo della cornice per la banda di sotto, che si fa incavata, affinchè l'acqua non si appicchi alle membra della cornice, o altre; ma necessariamente si spicchi e cada. — *BALD.*

SOTTOMURARE — (Reprendre en sous-oeuvre) — Operazione la quale consiste nel ricostruire in un edificio le parti inferiori de' muri, de' piloni, de' piedritti, i cui materiali sieno scassinati, o guasti, e minaccino ruina, conservando però nella loro integrità tutte le parti superiori dello stesso edificio che si trovino in buono stato.

Si fa questa operazione sostenendo le parti superiori con appositi puntelli e usando le precauzioni necessarie, onde impedire che cedano o si sconnettano. Rimanendo così l'edificio sospeso in aria, sostenuto da puntelli, e da contrafforti se occorre, si procede alla demolizione delle parti inferiori, che vuolsi rifare dai fondamenti, se ne hanno bisogno, con materiali nuovi e solidi.

Il merito di questo lavoro, quando la nuova costruzione è arrivata al punto ove comincia la vecchia, consiste nell'eseguirne la riunione mediante una somma esattezza nel taglio de' materiali, che devono connettersi coi vecchi; e si ottiene l'intento introducendo per forza nelle giunture alcune biette sottili di una materia il meno che si può compressibile. Noi non sapremmo indicare tutti i mezzi di avvedutezza e di combinazione, che l'architetto intelligente può far uso in simili operazioni; mezzi che devono variare secondo la diversità degli ostacoli da superare.

Non sono molti anni che Parigi fu testimonio di questa abilità portata al più alto grado da Gadde, architetto delle pubbliche costruzioni, nella sottomurazione di tutti i piloni della chiesa di San Germain-des-Près. Quasi tutti i detti piloni, in causa di una mediocre costruzione, e per effetto del salnitro che era stato depositato intorno ad essi durante il tempo ch' era stata chiusa la detta chiesa, minacciavano di crollare, poichè la pietra corrosa del sale ruinava e fendevasi da ogni parte. Si credeva perciò inevitabile la caduta di questa chiesa, e non trattavasi che di prevenire i sinistri accidenti, per lo stato ruinoso in cui trovavasi, facendola demolire dalla cima al fondo. Il nominato architetto propose di *sottomurare* tutte le arcate che poggiavano sui piloni. Il suo progetto fu adottato. Egli fece puntellare tutte le parti superiori della chiesa, e passò alla ricostruzione dei piloni secondo l'antica loro forma. La operazione fu coronata dal più felice successo; e la chiesa, nella parte della navata interamente ricostruita su nuovi sostegni, è una di quelle che promettono una lunghissima durata.

SOTTOMURAZIONE — (Reprise) — Dicesi delle riparazioni di muri, piloni, ecc. che si fanno particolarmente nelle loro parti inferiori, ed anche lungo la superficie, quando sieno guasti e deteriorati.

SOTTOSTRATO — (Charge de plancher) — Letto del pavimento, detto volgarmente *caldana*, e consiste in quella materia, che si mette sulle assi tra uno spazio e l'altro delle travi, o sulla intavolatura di un palco per indi coprirlo di gesso o di quadrelli.

SOVRAPPOSIZIONE — (Superposition) — Vocabolo che in architettura esprime la posizione immediata e senza alcuna cosa intermediaria di un corpo al di sopra di un altro, come per esempio la posizione di una colonna sopra una base, d'una statua sopra una colonna ecc.

SOUFFLOT (Giacomo Germano) nato a Irancy nel 1713, morto a Parigi nel 1781.

Questo architetto, cui la Francia va debitrice del più grandioso monumento che abbia innalzato nel secolo decimottavo, nacque a Irancy, come dicemmo, presso Auxerre, da agiati parenti i quali, arricchiti per la via del commercio, gli diedero una buona edu-

cazione, destinandolo a tutt'altra professione che a quella dell' architettura. Ma la inclinazione naturale aveva di lui disposto altrimenti. È difficile lo scoprire come, nel semplice borgo ove trasse i natali, siasi in lui destata la passione per le arti e per l'architettura. Tale però fu, sino dalla prima età, la forza della sua inclinazione verso l'arte di edificare, che tutto in questo genere fissava la sua attenzione e attirava il suo gusto, a segno di fargli sdegnare i piaceri della giovinezza.

Suo padre prese il saggio partito d'incoraggiare in lui una inclinazione che non avrebbe potuto vincere, e gli procurò i mezzi di studiare a fondo ciò che prima non aveva potuto che sfiorare in un modo furtivo ed incoerente. Rapidi furono i suoi progressi. Noi ignoriamo i particolari della sua educazione sotto questo rapporto. Egli stesso in quattro versi da lui composti, e che riferiremo in fine, ci racconta che non ebbe alcun maestro. Tuttavia egli fu in breve tempo ammesso fra il numero degli allievi mantenuti dal Re nella scuola di Francia in Roma.

Soufflot, passando da Lione per andare in Italia, aveva preso parte ad alcuni lavori di costruzione che si eseguivano in quella città. Vi aveva fatto delle conoscenze che gli aprirono poi la via ad opere maggiori. Dopo tre anni di soggiorno in Roma, venuto in cognizione che i Certosini di Lione volevano riedificare la loro chiesa spedì loro un progetto per una cupola, che fu poi da lui stesso riguardata come la migliore delle sue produzioni.

Al suo ritorno dall'Italia, si trattenne parecchi anni a Lione, ove fu incaricato di fabbricare il palazzo di Cambio, edificio poco considerevole, ma molto accurato in tutte le sue parti, e che in seguito divenne il tempio dei protestanti. Poco dopo eresse uno de'maggiori monumenti di Lione, cioè il grande Spedale, la cui facciata principale, lunga 176 tese, si stende sopra uno de'più bei *quais* della città. Al centro di questa gran linea di fabbricato sorge una vasta cappella, la quale comunica per mezzo di grandi aperture a quattro sale, in cui sono collocati gli ammalati, in modo da poter partecipare agli uffícj divini. La bella disposizione di questa pianta d'ospitale fece molto onore a *Soufflot*, ed in breve fu aggregato all'accademia reale d'architettura.

La città di Lione, la quale avevalo in certo modo adottato qual figlio, gli affidò nel 1754 la costruzione del suo teatro. *Soufflot* diede alla pianta di esso una forma elittica, e la distribuì in maniera che potesse contenere due mila spettatori, tutti comodamente situati per vedere le rappresentazioni ed intendere gli attori. Tutti gli accessorj, come vestibolo, stanza del cammino ecc., vi furono giudiziosamente praticati. La composizione generale non presenta nulla di superfluo, e basta a quanto occorre. Come pure non si cessa di lodare la intelligenza dell'artista che seppe accordare perfettamente colla economia del danaro pubblico le convenienze di gusto che richiede un edificio di tale natura.

Un voto fatto da Luigi XV durante la sua malattia a Metz, diede motivo alla erezione della nuova chiesa di Santa Genoveffa in Parigi. Da lungo tempo la meschinità e la vetustà di essa, poichè risaliva ai primi tempi di questa città, non era proporzionata alla popolazione che andava d'anno in anno crescendo. Parecchi architetti presentarono dei progetti, ma quello di *Soufflot* ebbe la preferenza.

Si trovò lodevolissima nella sua pianta una grande simmetria di disposizione, risultante dalle sue quattro navate eguali, in estensione, riunite al loro centro dalla circonferenza di una gran cupola. Si è obbiettato che il partito adottato di quattro bracci di croce eguali non bene s'addice, secondo le pratiche religiose, alle chiese ove l'altare è situato a capo di uno di questi bracci. Ma tutti i cambiamenti sopravvenuti dopo il compimento di questa chiesa hanno fatto dimenticare e perdere di vista primieramente che, costruita per la congregazione dei religiosi di Santa Genoveffa, essa doveva offerir loro un coro spazioso; in secondo luogo che il centro della cupola doveva essere occupato dall'urna di Santa Genoveffa, centro degli omaggi della divozione e delle cerimonie consecrate dall'uso.

Esaminando il gusto ed il carattere della disposizione interna del monumento, vi si riconosce uno stile elegante e variato che piacerebbe di più se fosse applicato a certi locali di riunione o di pubblici divertimenti, la cui destinazione deve suggerire all'architetto le diversità di forme, di scomparti, e di leggerezza d'effetto che, nel linguaggio dell'arte, sono la espressione sensibile della gajezza e del piacere. Ora tale non potrebb'essere il vero carattere di un tempio.

Il monumento di *Soufflot* ha fors'anche il difetto, sotto il rapporto del merito principale o della unità, d'essere una compilazione troppo evidente di soverchie combinazioni monumentali. Par di vedere che l'architetto vi abbia voluto introdurre un po' di tutto; per esempio, impiegare nelle navate le colonne isolate delle basiliche a soffitto, e nondimeno praticarvi delle vôlte in pietre da taglio; innalzare una cupola a triplice vôlta in pietra, e circondarla da un colonnato isolato, come il tempio *monoptero* (di Vitruvio); porre al suo monumento un frontispizio a colonne isolate, più alto di tutti quelli che l'hanno preceduto.

Così l'interno della chiesa ha colonne isolate che, in fatto, non sostengono nulla, e vôlte in pietra mediante contrafforti che nascondono i muri esterni; e queste vôlte, tagliate da lunette, non hanno nè grandezza nè unità. Inoltre può rimproverarsi al colonnato che circonda la cupola di tagliarne l'insieme in due masse che si rappiccoliscono reciprocamente, e diminuiscono altresì l'effetto del tutto. Altrettanto si potrebbe dire del peristilio di fronte al monumento. Non ostante la sua grandiosità, e forse per tale grandiosità, esso tende a diminuire la im-

pressione dell'insieme, che trovasi diviso non in due parti, ma in due corpi che si nuocono a vicenda; lo che porge non solo la idea, ma la realità di due edificj indipendenti. Si potrebbe anche aggiugnere, in teoria indipendente dai mezzi di costruzione, la soverchia spaziosità degl' intercolonnj del peristilio, e l'aggruppamento della colonna d'angolo, per opporre un contrafforte all' effetto delle piattebande o della vôlta interna del vestibolo.

Dopo queste osservazioni critiche, giustizia vuole che si dia al monumento quella lode che merita sotto altri rapporti. E primieramente, nel concepire e adottare il progetto, fu un'arditezza del tutto nuova l'impresa di un peristilio a colonne corintie di 60 piedi di altezza, riunite fra loro da piattebande formate da chiavi, che però sono tenute nella loro posizione orizzontale da armature di ferro. Qualunque sia il giudizio che si formi sul processo ausiliare di un simile mezzo nella costruzione de'cornicioni su colonne isolate, devesi convenire che il peristilio di Santa Genoveffa presenta, salvo alcune irregolarità, una mole imponente, e nel suo genere più considerevole dei tempi moderni, e forse de' secoli passati.

Ma la cupola in particolar modo attirerà sempre l' attenzione degli artisti. È dessa la prima opera di questo genere che sia stata spinta ad una tale altezza, con tre vôlte concentriche in pietra di taglio. Noi qui non riferiremo i molti contrasti cui andò soggetto a que' tempi il progetto di quella cupola. Mancò a *Soufflot* spazio bastante di vita per godere del suo trionfo. L'onore ne era riservato a Rondelet, il quale probabilmente non avrebbe avuta che una parte secondaria in questo successo, se fosse vissuto il suo maestro, e che ebbe solo il diritto di appropriarsi la riuscita d' un' impresa, la cui prima idea appartiene tutta all' autore del monumento.

È noto che le fenditure prodotte nelle pietre di faccia dei piloni della cupola fecero credere, verso il principio di questo secolo, che la pesantezza della cupola ne fosse la causa. Rondelet, che aveva assistito alla loro costruzione, sapeva che esse provenivano da un difetto nell' apparecchio. Egli riuscì a portarvi il necessario rimedio, e rafforzando la massa dei piloni, senza nuocere all' ordine, ha ridonato al tutto una solidità che toglie ogni inquietudine sulla durata della cupola.

Qualunque esser possa il giudizio che un gusto severo voglia emettere intorno all' architettura della chiesa di Santa Genoveffa, dobbiamo confessare che in questo genere, come in molti altri, conviene, per poter apprezzare gli uomini e le loro opere, riportarsi ai tempi in cui furono prodotte. Il monumento di *Soufflot* fu quello che rimise in voga lo stile dell' antichità, almeno per la grandiosità del concetto, per l' impiego delle colonne isolate, per la regolarità della disposizione, e che sbandì dalla decorazione i dettagli capricciosi che una moda meschina e bastarda aveva da molto tempo accreditato.

Diremo, in una parola, che questo monumento è stato nel suo genere il più bello ed il più grandioso del secolo decimottavo.

La sua pianta, che, come si è detto, presenta una croce greca, ha 340 piedi di lunghezza, compreso il peristilio. La sua larghezza esternamente è di 250 piedi. La cupola ha 62 piedi 8 pollici di larghezza nell'interno. L'altezza totale del monumento all'esterno, compresa la lanterna, è di 340 piedi, misura eguale a quella della lunghezza di tutto l'edificio.

Soufflot aveva sostenuto, intorno alla costruzione della sua cupola, acerbe critiche e violente contraddizioni. Non ebbe la forza d'animo necessaria per superare questi dispiaceri. Quello che più vivamente lo afflisse fu di trovare dei nemici in alcune di quelle persone ch' egli aveva amato e che gli dovevano la più viva gratitudine. La sua salute ne sofferse; e andò insensibilmente decadendo. Egli morì poco tempo dopo, il 29 agosto del 1781.

Soufflot era di vivace carattere; acre d'umore, ma di cuore sensibile, nobile e generoso. Il suo trasporto per l' architettura non gli aveva fatto trascurare nessuna delle altre arti, e coltivò sempre la letteratura. Egli aveva tradotto in versi, con molta grazia e precisione, varj brani del Metastasio; ma questa traduzione non venne pubblicata. Egli si fece anche l'epitaffio in quattro versi, che lo dipingono fedelmente, e che furono posti a piedi del suo ritratto

> Pour maître dans son art il n'eut que la nature;
> Il aima qu'au talent on joignît la droiture.
> Plus d'un rival jaloux, fut lui son ennemi,
> S'il eût connu son coeur, eût été son ami.

SPACCATO — (Coupe) — Dicesi del disegno di una fabbrica, che si suppone veduta sulla lunghezza o larghezza, e serve a farne vedere l' interno e conoscere la grossezza dei muri, delle vôlte, dei palchi, dei tetti, ecc.

Il disegno d' un edificio non è completo se non quando può prodursene la pianta, l'alzato e lo *spaccato*.

Ordinariamente si fa uno spaccato sulla lunghezza ed un altro sulla larghezza. Questo disegno chiamavasi una volta *profilo*; ma il termine *spaccato* ne rende meglio l' idea, perchè supponendo così l'edificio tagliato perpendicolarmente, si può mostrare tutto quello che un altro disegno non potrebbe rappresentare, e che non sarebbe possibile di far comprendere col ragionamento.

* SPAGLIARE o SCIALARE — Termine idraulico; dicesi solamente dell' acqua che si diffonde ed allarga. — ALB.

SPALATRO — Città della Dalmazia, detta da alcuni *Spalato*, nome sostituito, come si crede, a quelli di *Spaletum*, *Spalatum*, *Aspalatum*, i quali tutti sembrano derivare dal latino *palatium*, dato specialmente a questo luogo in causa del grandioso palazzo di Diocleziano, il quale non era distante come ora possiamo verificarlo che una lega da Salone, città natale di questo imperatore.

Sussistono ancora nella moderna *Spalatro* molti considerevoli vestigi del gran palazzo fabbricato da Diocleziano. Benchè la nuova città abbia potuto contribuire a perpetuare la memoria delle vetuste costruzioni, frammezzo alle quali essa venne riedificata, non potrebbe tuttavia negarsi, come lo prova lo stato delle sue ruine, che questa riedificazione non sia stata una delle cause più attive della distruzione del grandioso insieme, di cui per altro possiamo dare il disegno.

Nel 1675, Spon e Wheler avevano già visitate le rovine di *Spalatro ;* e la loro descrizione troppo compendiata, destò la curiosità de' viaggiatori del secolo successivo. Nel 1764, si vide uscire la grand'opera di Adam, viaggiatore inglese, nella quale tutti i monumenti di *Spalatro* furono riportati in disegno accompagnati dalle loro misure. All' appoggio di quest'autorità noi possiamo dare una idea compendiata, ma veridica, di questo grandioso avanzo dell' architettura romana, in un tempo che fu il precursore dell' intera sua decadenza.

Il palazzo di Diocleziano sussiste ancora (benchè mutilato e guasto per le cause già da noi indicate) nelle linee d'un quadrangolo paralellogrammo di 600 pie di sopra 700, numerati e misurati all' esterno. L' interno di quest' insieme trovasi diviso come in due parti da una specie di strada formante una croce, e di cui tutti gli spazj erano riempiti da grandi e numerose costruzioni, di cui rimangono le traccie e la pianta; ma l' alzato di molte di esse non saprebbe ritrovarsi con eguale precisione.

Il disegno in pianta indica bene gli spazj della massima parte de'locali o delle sale a cui si è voluto dare, col soccorso di Vitruvio, dei nomi indicanti gli usi cui erano destinati. Ma, a dir vero, queste destinazioni sono affatto arbitrarie. La sola parte di costruzione ben conservata, ed il cui impiego è incontrastabile in questo spazio interno, è quella del tempio ottagono, con un colonnato all' intorno, denominato tempio di Giove, e di cui faremo menzione in appresso.

Quanto all' esterno del palazzo, ciò che vi ha di meglio conservato o di meno deteriorato è la facciata d' entrata. Essa componesi d' una lunga fila di colonne addossate a piedritti che sostengono delle arcate, e che formano su questa facciata una lunga galleria a guisa di peristilio, il cui ordine è interrotto nel mezzo da un alzato, coronato da un frontone, il cui timpano trovasi tagliato da un'arcata sostenuta da due colonne. Le tre altre facciate dell' alzato esterno presentano la superficie affatto semplice di un muro interrotto nella sua lunghezza, da corpi sporgenti a guisa di contrafforti, e della stessa costruzione. Il muro è aperto in alto da una serie di finestre uniformi ad arcate senz' alcun ornamento.

Quello che vi ha di più interessante per l' architettura in questo immenso ammasso di rovine antiche e di fabbriche moderne, deve la sua conservazione agli usi religiosi del cristianesimo; intendiamo parlare degli avanzi molto distinguibili di un tempietto, che fu convertito in un battisterio in faccia al gran tempio di cui abbiamo fatta menzione, e che fu ridotto a chiesa.

Gli avanzi del tempietto non ci presentano altra idea che quella di un' edicola che doveva avere un frontispizio con quattro colonne corintie. Ben conservata è la porta praticata fra le due ante. Non si poteva fare una cosa più ricca del suo riquadro, di cui tutte le divisioni sono piuttosto caricate che ornate di intrecci, di fogliami, di cartocci diversi. Lo stesso deve dirsi della trabeazione che la corona, e che sostenuta da due mensole di estrema ricchezza, non offre nei profili del suo coronamento una sola parte che non sia coperta da sculture senza lasciare alcun riposo all' occhio.

Il gran tempio denominato, non sappiam dire il perchè, tempio di Giove, fu convertito in una chiesa, e deve a questo nuovo uso la sua conservazione.

Abbiamo detto che la sua pianta è ottagona, nella disposizione delle colonne isolate che l' attorniano, come altresì nella costruzione esterna del massiccio che forma il suo muro di cinta; l' interno però è circolare.

L'alzato esterno del tempio, sino al principio della sua copertura, è di 53 piedi e mezzo, e di 63 comprendendo il basamento del colonnato. Ciascuna faccia dell'ottagono è larga 25 piedi e mezzo pel corpo dell' edificio, e 35 piedi e mezzo per la galleria che lo circonda esternamente. L' altezza delle colonne, compresa la base ed il capitello, è di 19 piedi, il loro diametro è di due piedi. Il loro zoccolo ha 2 piedi di altezza; e 7 ne ha il cornicione. L'alzato del tetto ottagono, che copriva la vôlta dell'interno della cupola, era di 22 piedi, lo che dava all' intero edificio, dal terreno alla sommità del tetto, un' altezza di 85 piedi.

L' interno del monumento, come si è detto, è circolare, e presenta una rotonda, il cui diametro è di 42 piedi. Il suo alzato da terra sino all' origine della vôlta, cioè non compresa l'altezza della calotta (propriamente detta), è di 42 piedi.

Otto colonne corintie di 24 piedi di proporzione sostengono un cornicione che fa risalto a ciascuna, ed il cui fregio e membri moltiplicati della cornice sono straccarichi di ornati. S' alza al di sopra, in rientranza un ordine composito di 22 piedi, che fa egualmente risalto, e sul quale poggia la curva della vôlta. Questa che è costruita tutta di mattoni, è ben conservata; vi si scorge in alcune parti lo stucco, di cui era rivestita, e sul quale si erano eseguite delle pitture. Otto nicchie, quattro delle quali quadrate, e quattro rotonde, nella lor pianta, con imposte sormontate da arcate, sono praticate nella grossezza del muro intorno a questa rotonda.

Rimane a dire qualche cosa della porta principale esterna, denominata *porta aurea.* Essa non ha di comune che questo epiteto colla porta di *Pola*, di

cui abbiamo favellato all' articolo relativo a questa città. Sia che si consideri quella di *Spalatro* nell'interno del palazzo, sia che si riguardi all' esterno, essa non ha di osservabile che la grossezza della sua costruzione. Bisogna però notare ch' essa è formata d'una parte arcuata, il cui semicerchio è tagliato da una cornice orizzontale, sulla quale ricorre una piattabanda formata di chiavi a uncino.

Converrebbe fare un lungo articolo critico su lo stile ed il gusto dell' età in cui furono innalzati i monumenti di *Spalatro*. Tutto manifesta il carattere di quello stato in cui era, come abbiamo detto altrove (V. Architettura), caduta l'architettura sotto il regno di Diocleziano. Vediamo che alcune belle tradizioni si erano conservate; ma in generale il gusto della superfluità d' ornati prevaleva al semplice, al grandioso ed al nobile. Molta pesantezza nella decorazione, molta negligenza nella esecuzione, gran sopraccarico nelle parti, molta ostentazione di ricchezza; ecco ciò che contrasta colle opere de' secoli precedenti.

Vi si notano i primi esempj di quelle bizzarrie che annunziano la trascuranza dei principj sui quali si fonda l' architettura, come accoppiamenti inutili di colonne, abuso di risalti, arcate generalmente sopra colonne, modiglioni che servono di sostegno a colonne accoppiate e addossate. Lunga troppo sarebbe la enumerazione di tutti i dettagli di forma, di disposizione e di decorazione, i quali provano che a quell' epoca le vere tradizioni dell' arte erano cadute nell' oblio, che più non sussistevano che pratiche degenerate in abitudine, le quali avevano perduto per lo spirito il vero loro significato.

SPALLA o SPALLETTA — (Jouée) — Quella parte di muro che è tagliata obbliquamente al vano delle porte, finestre, o simili, per lasciar luogo alle imposte ed agevolar l'ingresso all'aria ed alla luce; detta *sguancio* o *spalletta* delle finestre.

* Dicesi pure *spalletta* una specie di sponda o parapetto, ma bassa molto, che si fa dai lati di qualche piccolo ponte o strada, che abbia da alcuna parte profondi fossi o dirupi, e ciò per maggior sicurezza del camminare. — BALD.

SPALLE DEL FIUME — (Bajoyers) — Le sponde vicino alle coscie di un fiume.

* Diconsi pure una proporzionata quantità di terreno dall' una e dall' altra parte, nella quale non è lecito ad alcuno sotto gravi pene il lavorare.

SPALLETTA — (Trumeau) — Si dà questa denominazione a quello spazio di muro che separa due finestre.

La *spalletta* può essere, secondo il genere della costruzione adottata, di legno, di mattoni o di pietra da taglio. La solidità delle facciate delle case dipende moltissimo dalla larghezza e grossezza che suol darsi alle *spallette*. Le finestre d'una facciata di casa formando i vuoti, come le *spallette* ne formano i pieni, per legge generale della solidità i vuoti non devono prevalere ai pieni, ma bensì il pieno al vuoto. Fra questi tre punti opposti vi ha una via di mezzo, cioè che le *spallette* abbiano almeno la lunghezza della finestra.

Se vogliam consultare il gusto, troveremo ch' esso fu sempre d' accordo col principio della solidità. Il giusto rapporto dei pieni coi vuoti è uno de' primi pregi di qualunque opera architettonica, e forma una delle bellezze principali degli edificj. In ciò consiste, più di quello che non si crede, l'armonia della massa, ed il piacevole effetto delle forme impiegate dall' arte: da ciò risulta evidentemente la sensazione gradevole o penosa che devono produrre la leggerezza o la pesantezza, la forza o la debolezza. Queste qualità, nelle opere dell'arte di edificare, non possono essere sottomesse nè ad un calcolo invariabile, nè ad una teoria assoluta; mille circostanze diverse ne mutano i risultamenti e ne modificano l' effetto. La leggerezza o debolezza in un edificio, potrebb'essere reputata in un altro forza o pesantezza. Quindi il rapporto dei pieni coi vuoti, o altrimenti delle *spallette* e delle finestre ne' prospetti delle case, dipenderà dalla natura di queste case, dalla destinazione di questi edificj, dal loro carattere, sia che vengano considerate palazzi, sia che servano a pubblici stabilimenti.

Quanto alle case de' privati, ed alle abitazioni comuni, mille bisogni, mille suggezioni imposte dalla necessità, dalla speculazione, o dall' abitudine, si oppongono a ciò che può chiamarsi arte, a far intervenire il gusto nella determinazione che regolar deve la grandezza od il numero delle aperture, e, per conseguenza, la dimensione delle *spallette* che le separano. Per ciò vediamo in questo genere, le varietà più arbitrarie disporre dell'interno delle case, e dei vani necessarj alla loro distribuzione, di maniera che i vuoti delle finestre superano di molto i pieni delle *spallette*. Vi sono pure nel nord dell'Europa delle città, in cui le case, fatte di legno, genere di costruzione che si presta alla massima leggerezza, sembrano esternamente consistere soltanto in invetriate, tanto si è cercato, per ragione del clima, di avere la maggior luce possibile. Aggiungasi che i mezzi per procurarsi il calore necessario, sono proprj a riparare gli inconvenienti dell' inverno in locali così aperti da tutte le parti. Nel mezzodì dell'Europa, per lo contrario, e massime in Italia, l' indole del clima, indipendente da qualunque altra considerazione, invita a fare i vani delle finestre più stretti delle *spallette*, e quest' uso si fa notare ne' prospetti delle case comuni, nella costruzione delle quali l' architettura non prende alcuna parte. Così quest'arte si è trovata naturalmente portata a cercare ne' palazzi de' grandi ed in quelli dei pubblici stabilimenti, i migliori rapporti fra i vuoti delle finestre ed i pieni delle *spallette*. E quivi pertanto deve l' artista cercare dei modelli in questo genere.

Non v' è forse alcuno, il quale non abbia osser-

vato ed anche ammirato, quanto le larghe *spallette* e le piccole, o almeno le mediocri aperture delle finestre, contribuiscano all' effetto delle grandi moli dei palazzi, e qual carattere maestoso risulti da tali rapporti. È facile è il ritrovarne la ragione: 1.° la solidità, come altresì l'apparenza di solidità, si trovano espresse con tale energia, che ne vengono a prima giunta colpiti i sensi; 2.° tutti i mezzi che l'architettura deriva dall' impiego degli ordini, a colonne od a pilastri, possono facilmente essere adattati alle parti liscie delle grandi *spallette*; 3.° la ricchezza degli stipiti; che forma il più bell' ornato delle finestre, si stacca con maggior spicco ed effetto dai corpi pieni e larghi, che li fanno risaltare; 4.° se una mole simile di edificio riceve alla sua sommità tutte le parti di un cornicione, amasi di vedere questi grandiosi coronamenti sostenuti da una facciata in cui il pieno sia di lunga mano superiore al vuoto.

Chi potrebbe, in fatti, sostenere lo sporto e l' altezza d'un macchinoso cornicione, al di sopra di una facciata la quale non offrisse altro aspetto che quello d'un muro crivellato, per così dire, da una infinità di buchi? Tale si è pertanto la spiacevole impressione che producono in noi quegli edificj, in cui le finestre sono troppo spesse o troppo spaziose, in ragione delle loro *spallette*.

Quello che abbiamo detto finora, non ha nulla di arbitrario, nè di sistematico; è il risultato sensibile di una teoria, di cui il semplice buon senso può esser giudice, e di una pratica confermata da esempj, di cui il gusto e la ragione inculcano l' imitazione.

L' applicazione dell' una e dell' altra non potrebbe tuttavia essere determinata da regole di proporzione invariabili; è evidente che l'architetto è obbligato di sottomettersi a un tal numero di convenienze, in ciò che forma la disposizione de' suoi edificj, che i rapporti reciproci de' pieni e de' vuoti, ne' prospetti dei palagi, dovranno variare secondo la larghezza e l'altezza dell' insieme, secondo gli spazj prescritti, secondo gli aspetti, e le diverse distribuzioni di cui egli farà uso nella sua decorazione. Confessiamo di fatti, che molte notabili varietà si scorgono su questo particolare per fino nelle opere de' più bei tempi o dello stesso architetto. In generale possiamo dire che la dimensione del vuoto non deve mai eccedere la misura del pieno in questo genere; che almeno le *spallette* devono avere la larghezza delle finestre: chi però volesse assegnare alle *spallette* la misura d'un quarto di più, d' un terzo o della metà, non darebbe in eccesso.

Parigi non offre (e ne son note le ragioni) modelli da seguirsi o da citarsi in proposito, eccetto al Louvre. Si confrontino, per esempio, nella facciata settentrionale esterna di questo monumento, dalla parte della contrada *Saint-Honoré*, le parti diverse de' corpi sporgenti o de' corpi rientranti di cui essa è composta. È noto che questa facciata sussisteva prima della costruzione del colonnato di Perrault, il quale costretto a conformarsi all'architettura di questo lato del Louvre, vi lasciò sussistere le due parti in rientranza, ed innalzò il corpo sporgente di mezzo e quello eziandio dell' angolo dalla parte della via Fromentau. Risultò, nel ragguagliamento di questa facciata, tre dimensioni diverse di *spallette* tra le finestre: quella delle *spallette* in giro del colonnato a cui corrispondono le *spallette* del corpo, all' angolo opposto, e che presenta dei pieni eguali ai vuoti delle finestre: quella delle *spallette* delle due parti contigue al corpo sporgente di mezzo, i cui pieni non hanno di larghezza che la metà circa dei vuoti delle finestre; ed in fine quelle delle *spallette* delle due vecchie parti in rientranza di detta facciata, i cui pieni hanno il doppio della larghezza del vuoto delle finestre, e qualcheduno anche di più.

Chi è che, paragonando la diversità de' rapporti fra i vuoti ed i pieni di queste differenti disposizioni, non troverà un carattere più grandioso, più semplice, più maschio nell' ultima di queste disposizioni? Chi non vede, come le parti liscie, dando un' idea di grande solidità, fanno meglio comparire, con riposi convenienti, gli stipiti delle finestre, e risaltare la ricchezza del cornicione che corona la detta mole?

Facendo questo confronto, e proponendolo come un esempio proprio a far comprendere la teoria del gusto di cui si è cercato di sviluppare alcune massime, giova ripetere che non ci siamo intesi che vi potesse essere qui, più che in tutte le altre parti dell' architettura, una determinata misura propria a divenire una regola positiva ed invariabile. È noto a quante eccezioni e modificazioni sono sottomesse, particolarmente rispetto ai palagi che servono di abitazione, le interne disposizioni che danno legge al numero ed alla misura dei vani esterni. Sarà dunque della regola del gusto, relativa a questo oggetto, come di molte altre; essa verrà applicata a tutti gli edificj in cui sarà libero all' architetto di disporre della distribuzione esterna; in tutti gli altri casi dovrà allontanarsene il meno che sarà possibile.

SPALLIERA — (Dossier) — Quell' asse, o muro, o altra sì fatta cosa, alla quale sedendo si appoggiano le spalle. — È anche il paramento del luogo, ove si appoggiano le spalle.

* SPARTIMENTO - Lo spartire, separazione. - BALD.

* SPARTIRE - Dividere, sceverare, separare. - BALD.

* SPAVENTO (Giorgio), architetto veneziano, che fioriva in patria circa il 1500; egli diede il primo disegno della chiesa di S. Salvatore terminata poi dal Lombardo. La sua vita è seminata di molta incertezza, ed ecco quanto potemmo raccogliere, scortati dal chiarissimo signor abate Cadorin. Pare che fosse prima uno scarpellino, come tant'altri architetti dei primi tempi, che per forza del loro ingegno aiutato dalla pratica divennero buoni architetti. Sembra che lavorasse fino al 1485 nel palazzo ducale; e date diverse prove del suo valore, venne eletto proto dei procuratori di San Marco, onde egli fu che nel 1499

riparò questa chiesa e le sale del gran consiglio; egli disegnò l'uffizio del magistrato del sale a Rivoalto; a lui dobbiamo la diga del porto di Malamocco, che riuscì forte difenditrice del Lido, e che ora si rinnovella, il ristauro della cappella di San Nicolò e varie altre cose senza dubbio, ma non registrate dagli storici. — DE BON.

SPAZIATURA — (Claire-voie) — Dicesi del modo di spaziare i travi di un palco, i correnti d'un tetto, e simili in modo che fra ogni pezzo vi sia un interstizio conveniente. Si fanno altresì dei coperti a *spaziatura*, vale a dire, in cui le tegole non sono immediatamente unite.

* SPAZII (LORENZO DEGLI), lombardo, vissuto circa il 1391, è noto come architetto della cattedrale di Como. Fu chiamato per dar opera all' erezione del duomo di Milano, ove concorsero i più valenti del tempo, e solo nel 1396 gli fu concesso tornare al servigio di Como sua patria. Altro non sappiamo di lui. — DE BON.

SPECCHIO — (Glace) — Strumento di vetro piombato da una banda, o d'altra materia tersa, nel quale si guarda per vedervi entro, mediante il reflesso, la propria effigie.

Gli *specchi* ne' primi tempi, in cui si cominciò a farne uso, erano di piccola estensione; e venivano collocati negli appartamenti come ornati od oggetti di mobilia. Ma dacchè s'introdusse il metodo di colarli, si fecero dei pezzi di una grande estensione, il cui pregio aumentò in ragione della loro grandezza.

La moda degli *specchi* è una di quelle che hanno contribuito a diminuire l'uso della pittura e dell'ornato in grande nell'interno delle case e dei palazzi. Gli *specchi* occupano lo spazio che la pittura potrebbe riempire, e spesso il loro costo supera di gran lunga il valore dei quadri.

Non vogliamo negare, che un uso moderato degli *specchi* non faccia una bella e piacevole vista negli appartamenti, quando vi sieno distribuiti con intelligenza. Pare che essi ne estendano lo spazio, o ne moltiplichino gli aspetti. A malgrado però del valore che l'opinione moderna sembra avervi attribuito, il loro effetto materiale ci fa conoscere che nell'arte dell'ornato non è nulla e non rappresenta che il vuoto. Laonde moltiplicare gli *specchi* in una stanza non è altro, in fondo, che produrvi l'apparenza di molte aperture.

SPECO — (Specus) — Così denominavasi dai Romani il condotto pel quale l'acqua scorreva negli acquidotti elevati al di sopra della superficie del suolo. Davano a questo, su' 100 piedi di lunghezza, almeno un mezzo piede di pendenza, e lo coprivano con una vôlta, o per preservarlo dalle lordure che il vento avrebbe potuto portarvi, o per impedire l'azione del sole e la introduzione delle acque piovane, che avrebbero potuto mescolarsi a quelle delle sorgenti che si volevano far pervenire in tutta la loro purezza ai luoghi della loro destinazione.

Talvolta questi condotti erano coperti da lastre di pietra, poste orizzontalmente. L'*Aqua Claudia*, l'*Aqua Maria* erano sostenute da una sola e medesima fila di arcate. I canali delle acque denominati l'*Anie vetus*, e l'*Aqua claudia* avevano pur essi il loro *speco* o condotto particolare fatto nella stessa costruzione.

* SPEDALE. V. OSPITALE.

SPEZIERIA — (Apothicairerie) — Bottega o luogo dove si tengono le droghe ed i medicamenti. Nelle case di comunità, o in uno spedale, è per lo più destinata una sala a tale uso. Quella di Loreto, in Italia, ornata di vasi sul disegno di Raffaello, è una delle più belle. Quella di Dresda è anch'essa rinomata: dicesi che contenga quattromila scatole d'argento tutte piene di droghe e di rimedj molto reputati.

SPEZZARE — (Dépecer) — Rompere, ridurre in pezzi.

SPIANARE — (Araser) — Ridurre in piano, pareggiare.

* Trattandosi di edificj, vale anche rovinarli sino al piano della terra, spiantarli. — ALB.

SPIANATA — (Régalement) — Pareggiatura, e luogo spianato.

SPIANATA DELLE MURAGLIE — (Arasement) — Dicesi dai buoni architetti del far sì che i muratori, nell'alzar che fanno le mura, procedano con tal ordine che il muro venga alzato tutto egualmente a suolo a suolo ed ogni suolo cordeggi perfettamente in piano, ad effetto che il sasso o lavoro, posando sempre sovra una superficie piana, venga a fare il muro più stabile conferendo anche ciò molto alla bellezza della faccia della stessa muraglia; e questi suoli o ordini di muro chiamano essi *spianate* delle muraglie.

* SPIANATOJO — Strumento di un quadro di legno, e due stanghe ferme per lungo, che formano quattro prese o maniche che servono a muoverlo, e al quadro di legno è aggiunto un tagliere di legno spianato, largo tre quarti di braccio e grosso due soldi, e serve per ispianare ogni sorte di pietra dura e tenera, per poterla tirare a pulimento, e si adopera con ismeriglio. Fannosene ancora de' più stretti con un sol manico per pietre piccole. — BALD.

SPICCARE — (Trancher) — Dicesi del comparire tra le altre cose, far vista.

* Contrario d'appiccare, staccare, levare la cosa del luogo ov'è appiccata. — BALD.

* SPIGOLI DELLE VOLTE — Lo stesso che peducci delle vôlte. — BALD.

* SPIGOLO — Canto vivo de' corpi solidi, detto così dagli antichi, e con altro nome il primo membro. — BALD.

SPINA — (Epine) — Denominazione che davano i Romani a quella parte per lo più elevata su parecchi gradini, a guisa di piattaforma, la quale stendevasi nel mezzo e in quasi tutta la lunghezza del circo, che veniva per ciò diviso in due allee, ove si facevano le corse.

Era chiamata *spina* perchè questa specie di costruzione divideva l'arena dal circo, come la spina dorsale divide il corpo dell'uomo.

Le medaglie ci hanno conservato sui tipi, ove sono rappresentati dei circhi, esattissime imitazioni della *spina*, e degli oggetti di cui era ornata. Alle due estremità sorgevano tre colonne, poste sovra un piedestallo comune, e fatte in forma di coni oblunghi. Fra queste colonne e la *spina* dovevano passare i carri; e siccome questo spazio era molto stretto, così era facile l'urtare nelle dette colonne. I principali monumenti che le medaglie ci fanno vedere lungo la *spina*, sono are a diverse divinità, edicolette o cappelle, colonne isolate sormontate da statue della Vittoria, treppiedi, portici di varie specie, colonne che sostengono frontoni, o piattebande coronate dai simboli di Nettuno, di Castore e Polluce, e da statue e gruppi.

Ad ornamento della *spina* de'loro circhi i Romani trasportarono dall'Egitto gli obelischi che collocarono talvolta nel mezzo, e talvolta alle estremità. Parecchi di questi obelischi si veggono tuttora in Roma, nel sito stesso che occuparono un tempo. Tale si è quello della piazza Navona, avanzo pur essa e reminiscenza del sito ove trovavasi il circo agonale, *circus agonalis*, che diede alla piazza attuale la denominazione di piazza *nagona* e per corruzione *navona*.

Del resto noi rimettiamo il lettore alla parola Circo, ove trovasi una diffusa descrizione tanto dell'insieme quanto dei dettagli e delle particolarità di questi monumenti della magnificenza romana.

SPINGERE — (Pousser) — Lo stesso che pignere; mandar avanti con forza, con violenza.

SPINTA — (Poussée) — Chiamasi così lo sforzo che fa una massa qualunque contro la massa destinata a servirle di resistenza.

Dicesi che la terra di un *quai*, d'un terrazzo esercita una spinta contro i muri che la sostengono.

Ma più particolarmente si dice dello sforzo che fa il peso di una vôlta o di un'arcata di ponte contro le mura, i piedritti, le pile o cosce, su cui sono appoggiate. (V. alla parola *Coscie di ponte* le nozioni relative alla spinta delle arcate).

Nelle vôlte l'azione della *spinta* è quella che fanno i cunei a diritta ed a sinistra della chiave contro i piedritti.

È di somma importanza il conoscere e saper calcolare il grado di questa *spinta*, affine di praticarvi una resistenza conveniente che prevenga lo scostamento delle chiavi. I matematici danno, in teoria, delle regole generali per determinare il grado delle due sorta di potenze che devono bilanciarsi secondo la curvità degli archi; ma la pratica deve entrare pur essa in una determinazione che poggia su elementi variabilissimi.

La *spinta* in una curva d'arcata o in una piattabanba a chiavi dipende molto dalla direzione dei cunei, vale a dire dalla maggiore o minor tendenza al centro delle giunture che le dividono.

È evidente che in un'areata, quanto più essa avrà di convessità, tanto più i cunei de'due lati del semicerchio si avvicineranno colle loro commessure alla linea orizzontale, e minor forza avrà l'azione laterale della *spinta*. Per lo contrario, più l'arco sarà stiacciato, più cunei vi saranno, le cui commessure si avvicineranno alla linea perpendicolare, e avranno per conseguenza bisogno, per essere ritenuti al loro posto (fatta astrazione dalle armature artificiali) di una resistenza laterale più forte.

Altre considerazioni devono farsi:

1.° In una vôlta ove si suppone che i cunei non sieno rattenuti da alcun cemento, giova far notare che più la testa de'cunei sarà piccola, maggiore sarà la *spinta* della vôlta.

2.° È chiaro che più la vôlta sarà grossa, maggiore sarà lo sforzo della *spinta*.

3.° Quanto più i piedritti, che sostengono una vôlta, saranno elevati, tanto più avranno bisogno di spessore per resistere allo sforzo della *spinta*. (Vedi Volta).

* SPINTARO di Corinto, celebre architetto, fioriva 550 anni circa avanti Cristo. Pochi o nessun architetto ebbero tra gli antichi tanta celebrità. Riedificò il tempio di Apollo in Delfo, il primo consumato da un incendio, e tutti convennero che il nuovo tempio riedificato sui disegni di Spintaro superava di lunga mano in magnificenza ed in ricchezza l'antico; oltre che era di assai più bella architettura. Vi mancava una piccola cupola, che dopo la morte di Spintaro fu eretta da Teodoro Focio. — DE BON.

* SPIRA — Linea tortuosa formante giri che in sè non tornano, e va sempre avvicinandosi al centro del moto che la produce. — ALB.

* In architettura chiamasi *spira* il basamento del piedestallo, o piuttosto i membri che questo contiene, perchè la sua figura va serpeggiando. — DE BON.

—— (Ornati a) — (Enroulement) — Si chiamano così certi ornamenti le cui linee tortuose imitano la forma spirale. Di questo genere sono le volute del capitello jonico, quelle del corintio, e le parti laterali delle mensole o modiglioni, che vengono scolpiti ne'cornicioni.

Questa specie d'ornati non sono nell'architettura che leggieri dettagli, di cui i monumenti dell'antichità ci offrono i modelli, e che hanno ricevuto dall'uso forza di legge nella decorazione.

Non è lo stesso di quelli de'moderni, a cui questo nome venne in particolar modo attribuito. Intendiamo parlare di quei pilastri terminati a mensola, di quei sostegni in certe facciate di chiesa, che un gusto meschino e falso ha introdotti nella architettura dei due ultimi secoli. L'abuso di questa sorta di forme è sensibile, soprattutto in grande. Si vedrà, per esempio, un pilastro laterale del secondo ordine d'una facciata di chiesa terminare con una circonvoluzione di linee spirali che formano una massa senza alcun rapporto col rimanente dell'architettura, e pare, non

che altro, uno scherzo. Talvolta mensole grandiose della forma d'un' S rovesciata veggonsi appoggiate alla torre d'una cupola, od ai pilastri saglienti d'una navata di chiesa. Questi bizzarri contorni non sono di alcun sistema, non appartengono ad alcun ordine di cose o di idee ricavate dalla natura e dal carattere originale dell' architettura.

L'abuso di questo genere è stato portato al più alto grado da Borromini e dalla sua scuola. Tutti i membri costitutivi della architettura erano giunti al punto di non essere più riguardati che quali forme nate dall' azzardo, e tributarie al capriccio. I profili della modanatura non offerirono più, sotto la matita licenziosa di questi maestri di bizzarrie, altra apparenza che quella d' una pasta flessibile, da cui potevasi ottenere qualunque ripiegamento che la fantasia poteva suggerire.

Questa mania di ornati *a spira* passò pure nella decorazione e nell' ornato. Le ancone degli altari, i cancelli, le porte, i mobili, non ne andarono esenti. L'architettura finta e la decorazione di teatro furono infette di questo cattivo gusto. Gli occhi, non più avvezzi a siffatti capricci, dolgonsi presentemente che alcune di queste forme abbiano ricevuta, ne'monumenti durevoli, e d'altra parte stimabili, una solidità che fa sopravvivere quest'abuso alla moda, da cui avevano ricevuta la esistenza.

SPIRAGLIO — (Soupirail) — Apertura che si fa in mura o in tetti, o in imposte d'usci o di finestre, o in checchessia, per la quale l'aria e il lume trapela.

SPIRALE — (Spiral) — Chiamasi così un corpo, una linea che circondi un oggetto qualunque. La linea *spirale* è quella che, volgendosi in giro, si allontana sempre dal suo centro. Tale è la linea di cui è formata la voluta del capitello jonico; tale è pure, in particolare, la linea che descrivono i cerchi d'una vite intorno ad un cilindro.

La colonna detta *torsa* è formata da una linea *spirale*. Vi ha nell'antichità parecchi esempj di scanalature a *spira*. Si possono citare, ad esempio, le colonne del tempietto di Clitumno, presso Spoleto, le quali sono così scanalate nel terzo inferiore del loro fusto.

SPOLETO — Un tempo *Spoletum*, antica città dell' Umbria, ora negli stati della Chiesa.

La città moderna ha conservato, almeno ne' suoi dintorni, alcuni avanzi che fanno prova della passata sua magnificenza. Fuori delle mura vedesi una chiesuola il cui santuario è situato in un tempio detto della Concordia, del quale sussistono ancora sei colonne corintie, tre da ogni lato, ed il cui fregio è dorico: lo che sembra indicare, esser opera de' bassi tempi, eseguita cogli avanzi di qualche altro monumento.

Si veggono pure gli avanzi di un tempio di Giove nel convento di Sant'Andrea, e di un tempio detto di *Marte*, al di là del fiume, dov'è la chiesa di Sant'Isacco o di San Giuliano. Vi ha inoltre qualche vestigio di un palazzo di Teodorico.

Un acquidotto considerevole, fabbricato dai Romani, conduce l'acqua di *Monte Lecco* a sei miglia da *Spoleto*, e dalla *Caprareccia*, che ne è distante tre miglia. I condotti passano sopra un ponte di 600 piedi di lunghezza, e di 300 piedi di altezza, che congiunge le due montagne, e chiamasi *Ponte delle Torri*. Queste acque passano pure sul ponte *Sanguinario*, che unisce il monte Sant' Angelo con *Monte Lecco*.

A nove miglia da *Spoleto* trovasi a sinistra sulla strada, un tempietto antico fabbricato verso la sorgente del *Clitumno*, che ha dato a questo monumento il nome con cui viene ora comunemente indicato. Non si sa l'epoca della sua costruzione, ma il gusto estremamente ornato fa credere ch' esso non sia di una remota antichità.

Alcune particolarità, non meno che la sua conservazione e situazione pittoresca, lo rendono un avanzo ragguardevole ed importante di architettura romana. La disposizione della sua pianta si distingue per la sua singolarità. Trovandosi la sua facciata sopra un pendio scosceso, che conduce al Clitumno, il peristilio anteriore non ha ingresso. L'architetto ha riserbato nel corpo di dietro due piccole entrate le quali, coi loro avancorpi, formano in pianta una specie di croce. Ciascuna di queste entrate, col rispettivo avancorpo meno elevato del corpo principale del tempio, poggia sopra un basamento altissimo, che rende l'insieme molto elegante. Tre scale, o gradinate conducono a ciascuna delle entrate laterali. Una di queste gradinate è di faccia, le altre due laterali, e mettono ad un piccolo vestibolo formato da due pilastri d'angolo quadrati ed isolati, e da due colonne donde si passa in un piccolo locale quadrangolare.

Questo locale introduce in una specie di atrio o d'antitempio, che ha il lato anteriore circondato dal peristilio di faccia, di cui si è parlato, il quale si compone di quattro colonne egualmente spaziate, e da due pilastri di angolo quadrati e isolati, che figurano le *ante*, ma staccate dal muro del pronao.

Da questo pronao o antitempio si arriva al corpo principale del tempio, la cui pianta è un quadrilungo, che termina nel fondo in una gran nicchia, sormontata da un frontone sostenuto in ogni lato da due colonne addossate al muro e poggianti sopra uno stilobato comune.

Tutto l' edificio ha 25 piedi di altezza, di cui otto sono pel basamento generale.

Quantunque in genere la disposizione ed i profili di quest' architettura sieno di buon gusto, alcuni dettagli delle sue decorazioni fanno però credere, che questo monumento non rimonti ad un' epoca antica. La nicchia del fondo del tempio ci offre una curva inscritta in un frontone la cui base è tagliata; specie di licenza che non si riscontra che a Spalatro, e nei monumenti dei bassi tempi. Il lusso e la varietà degli ornati scolpiti sul fusto delle colonne sembrano del pari annunziare un gusto di cui sarebbe difficile

il trovare esempj nelle opere reputate del miglior tempo dell'architettura. Non possiamo non riguardare come un abuso di capricciosa ricercatezza le varietà decorative dell' ordine corintio del gran peristilio. Il pilastro angolare ha le scanalature pel lungo: la colonna che vi è vicina è scanalata spiralmente in tutta la sua lunghezza. Le due colonne di mezzo hanno il loro fusto interamente ornato di fogliami a scaglia; come si osserva in certi fusti di candelabri: invenzioni tutte che il gusto ammette volentieri negli oggetti che sono di pertinenza dell' ornato, e che la gravità dell' architettura rifiuta o disprezza.

Il Palladio ha tentato di scusare questa ricercatezza d'ornati colla piccola proporzione del tempio. Secondo lui gli antichi non si fecero lecito d'introdurre così leggieri dettagli se non che ne' piccoli edificj, e trascurarono queste cure minuziose ne' monumenti grandiosi. Può darsi che questo fosse, anche per molte ragioni indipendenti dal gusto, ma non vale per altro a provare che gli antichi abbiano avuto su questo punto alcun sistema, nè deve autorizzarci a stabilire una regola di ciò che non fu per avventura che un' eccezione.

* SPONDA — Parapetto fatto a ponti, pozzi, fonti, terrazzi e simili. E si piglia anche per estremità semplicemente. — *BALD.*

* SPONDERUOLA — Pialla non molto larga, col taglio a angoli retti. — *BALD.*

* SPORGERE - Porgere in fuora, fare avanti. - *BALD.*

SPORTELLO -- (Guichet) -- Piccolo uscetto in alcune porte grandi, che serve di passaggio alle persone a piedi.

* Fabbrica di legno che si fa sopra alcuni fiumi per renderli più alti, ritenendo l' acqua, per facilitare la navigazione. È una gran palancata di legno che chiude il fiume, e che all'arrivo di una barca si alza per via di un gran manico voltato a vite. -- *ALB.*

SPORTI, PIOMBATOJ — (Encorbellemens) — Alcuni aggetti di muraglia, usati farsi dagli antichi, alla parte più alta delle mura delle città, fortezze o torri, facendosi uscir fuori della dirittura e piombo delle muraglie, e ciò non solo per dilatare la testa delle medesime, per potervi più comodamente camminare la soldatesca; ma anche per potere, per alcune bocche, che lasciavano nelle volticciuole de' medesimi, piombar sassi, e impedir le scalate de' nemici. Servono questi *sporti* per dilatare ancora le abitazioni, nelle case private, oltre i recinti, e fondamenti delle medesime.

L'uso degli *sporti* era un tempo comune nel nord dell' Europa. Se ne vedono alcune traccie ancora a Parigi, in molte città della Francia, ed in tutta l'Alemagna. È probabile che queste città avendo avuto in origine delle contrade molto strette, si immaginasse questo sistema di costruzione per dare maggior larghezza alla via pubblica senza toglierne molta ai piani delle case.

* SPORTO — Muraglia che sporge in fuora dalla dirittura della parete principale. — *ALB.*

SPRANGHE — (Emboitures) — Nome che si dà a tutti que' pezzi di legname che vanno attraverso di una porta o uscio, e si uniscono ai battitoj.

——— (Fentons) — Legno o ferro, per lo più fuso, che si conficca attraverso, per tenere insieme e unite le commessure.

* Volendosene servire per pietre (tanto in muraglia che in statue rotte che si vogliono ricommettere) saranno le migliori quelle di metallo; perchè il ferro col tempo facendo ruggine, dilata i fori dove esse spranghe si fermano, e così non fanno più l' ufficio loro di reggere, che è il fine per lo quale si adoperano. — *BALD.*

SPRONE — (Éperon) — Dicesi *sprone* delle mura o de' fondamenti quella muraglia, per traverso, che si fa talvolta per fortificare le mura ed i fondamenti.

Si dà per lo più allo *sprone* la forma piramidale: tali seno quelli costruiti di contro all' acquidotto di Caserta. Qualche volta si fanno anche di forma quadrata; e nelle pile de' ponti si preferisce la forma triangolare.

* *Sproni* dicono i legnajuoli alcuni pezzi di legno, che si congegnano diritti agli angoli delle mura. - *ALB.*

SPROPORZIONE — (Disproportion) — Mancanza di proporzione. V. PROPORZIONE.

* SPUNTARE -- Levar via, guastare la punta. -- *BALD.*

SQUADRA — (Equerre) — Strumento di ferro, di rame, o di legno, composto di due regoli uniti perpendicolarmente ad una loro estremità, col quale si formano, o si riconoscono gli angoli retti.

——— ZOPPA — (Sauterelle) — Detta volgarmente *pifferello*. Ed è un istrumento degli architetti e agrimensori, che serve a pigliare gli angoli.

——— GRADUATA — (Sauterelle graduée) — Quella che ha intorno al centro d' uno de' suoi regoli un semicerchio diviso in 180 gradi, il cui diametro è a squadra ai lati del regolo, di maniera che il capo dell' altro regolo essendo tagliato ad angolo retto sin presso il centro, segue, a misura che si muove, la quantità dei gradi che ha l'apertura dell'angolo che si prende.

SQUADRARE — (Equarrir) — Tagliare una pietra od un pezzo di legno colla squadra; render quadro o ad angoli retti chicchessia.

SQUADRATORE — (Appareilleur) — Scarpellino che lavora pietre o marmi di squadro.

Un bravo *squadratore* deve conoscer bene i principj della geometria pratica; essersi esercitato per qualche tempo nel fare dei modelli dettagliati delle parti più difficili da eseguirsi, come vôlte, scale, ecc. Deve distinguere le qualità delle pietre, i sensi dei loro letti, e le diverse maniere di lavorarle; ed inoltre avere studiata l' economia della materia, per risparmiare cioè la pietra e saper trar profitto dai più piccoli pezzi.

SQUADRATURA — (Equarrissage) — Lo squadrare; e lo stato della cosa squadrata.

SQUADRO — (Equarrissement) — L' azione di tagliare ad angoli retti.

* Significa pure lo squadrare, cioè il misurar con la squadra. — *BALD.*

* SQUARCINO (BERNARDO), padovano, architetto della metà circa dello scorso secolo, meritò ricordanza per la cupola del patrio duomo, il quale è una delle più antiche chiese di Padova, rifatta nel quattordicesimo secolo da un certo Macolo, poi rinnovata da Sansovino, di ordine composito, alterato in seguito da Almerico architetto patavino e da altri. Il meccanismo della cupola intrapreso nel 1756 è lodevole per bellezza, proporzione e solidità, senza aggravare il sottoposto edifizio, come temevano altri maestri. — *DE BON.*

* STABILE — Fermo, durabile, permanente. Dicesi, da' nostri Professori, lavoro stabile, muraglia stabile, per fatti con ogni perfezione dell'arte. -- *BALD.*

* STABILIRE — Render stabile. — *BALD.*

* STABILITA' -- Lo essere stabile, fermezza. -- *BALD.*

STACCIO — (Sas) — Arnese di figura cilindrica formato di una tela o reticella di crini, pei buchi della quale passa la polvere de' corpi. Quanto più il tessuto di questa reticella sarà fitto, tanto più fina sarà la polvere de' corpi che si stacciano.

Per ciò allorquando il gesso è stato ammaccato lo si fa passare da prima al graticcio, e dà una polvere composta di grossi grani. Quando si vuole aver del gesso più fino per intonaco od opere minute, convien passarlo per uno *staccio* più o meno spesso.

STADIO — (Stade) — Denominazione di una misura itineraria presso i Greci, la quale variò di lunghezza secondo i diversi paesi, e le cui varietà, per la confusione risultante dalla stessa parola per esprimere le differenti misure, hanno dato luogo a innumerevoli discussioni estranee al nostro argomento.

Dal nome di questa misura si chiamò pure presso i Greci il luogo destinato ai diversi esercizj del corpo ed alle corse, perciocchè si diede a questa sorta di luoghi, di terreni o di monumenti la lunghezza determinata dallo *stadio* itinerario.

Noi qui dobbiamo parlare soltanto dello *stadio* sotto quest' ultimo rapporto.

Convien dunque distinguere gli *stadj* di questo genere secondo il loro impiego pubblico o particolare.

Considerato secondo quest' ultimo impiego, lo *stadio* era, a propriamente parlare, una parte necessaria dell' edificio denominato *ginnasio* (V. questa parola). Era questo il luogo in cui i Greci si abbandonavano ai diversi esercizj atletici, che formavano parte delle abitudini ordinarie della vita e della educazione della gioventù. Questo luogo, secondo la descrizione di Vitruvio, era disposto in guisa che coloro i quali vi erano tratti o dalla curiosità o dall'ozio potessero vedere comodamente i combattimenti degli atleti. Lo spazio, molto più lungo che largo, era rotondo ad una delle sue estremità, e fornito di parecchi gradini per sedere.

Lo *stadio* considerato sotto il punto di vista di monumento, e dell' uso molto più importante che gli diedero gli stabilimenti ginnastici della Grecia e di Roma pei giuochi pubblici, era il luogo medesimo in cui si celebravano questi giuochi. Quindi chiamavasi *stadio olimpico* il luogo in cui si teneva la celebre riunione delle città della Grecia pei giuochi olimpici. In Delfo chiamavasi *stadio pitico* il luogo in cui si eseguivano i giuochi pitici, ecc.

La lizza, o la carriera detta lo *stadio*, era uno spazio di terreno d'una determinata estensione, secondo le misure itenerarie di ciascun paese, e circondata da un rialto di terra, o specie di terrazza, talvolta formato dalla natura, e ridotto poi dall'arte. Tale era lo *stadio* d' Olimpia. Vi si era praticata ad una delle sue estremità una tribuna per coloro che presedevano alla celebrazione dei giuochi.

La lunghezza dello *stadio* variava dunque secondo i luoghi. Quello d' Olimpia aveva 600 piedi. La descrizione che Pausania ci ha lasciato fa conoscere che questo *stadio* era preceduto da un altro recinto, destinato alle corse dei cavalli, lungo circa 400 piedi, e intorno al quale si erano praticate delle logge, che venivano distribuite a sorte a coloro che conducevano dei cavalli per concorrere al premio. La costruzione di questo recinto terminava al luogo stesso che era il punto di partenza dei concorrenti; e questo punto di partenza, chiamato *aphesis*, aveva dato il suo nome a tutto il fabbricato, che, sia per la sua pianta, disposta in maniera di terminare ad angolo (la cui base toccava il portico di Agnapto), sia perchè la sua elevazione poteva imitarne le forma, rassomigliava (dice lo scrittore) ad una prora di nave.

Si distinguevano tre parti nello *stadio:* l'entrata, il mezzo della carriera e la sua estremità. L' entrata aveva parecchi nomi: essa veniva chiamata *apheteria*, dal verbo greco che significa *lasciar andare*, perchè da questo punto partivano i concorrenti. E siccome a questo punto si marcava l' entrata della carriera con una semplice linea tracciata sul terreno, nella larghezza dello *stadio*, così gli si dava anche il nome di *gramme* (linea). A questa linea superficiale, che segnava originariamente l' entrata della carriera, venne in seguito sostituita una specie di piccolo gradino, denominato *balbis*, che divenne altresì la demarcazione dello spazio che formava la vera entrata nella lizza.

Sembra che il fabbricato detto *aphesis*, o l' ippodromo d'Olimpia, fosse, o per la disposizione delle sue logge, o pei dettagli della sua costruzione, e della sua decorazione, un' opera ragguardevole e degna di ammirazione. Cleeta, autore di essa, ne andava così superbo, al dire di Pausania, che sopra una statua ch'egli avea eseguita in Atene, e sulla quale scrisse il proprio nome, fece una menzione speciale dell'*Aphesis d'Olimpia* ne' seguenti termini: *Io sono opera di Cleeta, figlio d'Aristocle, inventore dell'ippaphesis d'Olimpia.*

Laonde dobbiamo conchiudere e dalle parole di Pausania sul rialto di terra o terrazzo che circondava

lo *stadio* d'Olimpia, e dalle menzioni che fa in altri luoghi d'altri *stadj* il cui recinto era a gradini di marmo, che gli Elleni non fecero mai una simile spesa. È vero che le parole χωμα γης, *ammasso di terra*, non significano che questo tempio fosse semplicemente un monticello naturale, od anche aumentato dall'arte. Nulla impedisce di crederlo un terrazzo nel senso in cui intendiamo presentemente questa parola, il quale fosse sostenuto da spalle o costruzioni in pietra.

Ma noi sappiamo che parecchi *stadj* nella Grecia furono circondati all'intorno da costruzioni dispendiose. Sull'istmo di Corinto eravi, secondo Pausania, uno *stadio* costruito in marmo bianco. A Delfo, nella parte superiore della città, vedevasi uno *stadio* fabbricato prima soltanto in pietre del Parnasso, e poi da Erode Attico fatto ornare di marmo pentelico. Uno *stadio* che Pausania annovera fra i più magnifici e considerevoli era quello costruito in Atene da Erode Attico; esso era di marmo pentelico e di una grandezza straordinaria.

Tutti gli *stadj*, di cui intendiamo far cenno, formavano edificj indipendenti dai Ginnasj. Sarebbe lunga materia il fare soltanto l'enumerazione di quelli che si trovano menzionati dagli scrittori, e di cui i viaggiatori hanno trovato alcuni vestigi. Pausania ci fa conoscere quello di Argo, in cui si celebravano i Giuochi sacri di Giove Nemeo e di Giunone; quello di Epidauro, gli altri di Megalopoli, di Tegara, e di molte altre città. Chandler e Pococke ci riferiscono che a Smirne e ad Efeso eravi uno *stadio* distinto dal Ginnasio di queste città. A Alabanda Chandler ha vedute le rovine d'uno *stadio* che serve presentemente di mercato alla città moderna fabbricata in quel sito. A Laodicea sonosi pure rinvenuti gli avanzi d'uno *stadio*, il cui disegno esiste nelle *Jonian Antiquities*.

Il circo fu il monumento che presso i Romani teneva luogo dello *stadio* de'Greci, tanto per l'uso che per la forma: solamente lo superava in grandezza e magnificenza (V. Circo, Spina).

STAFFA — (Etrier) — S'indica con questo vocabolo una banda di ferro formante due code in isquadra, i capi delle quali sono rivolte in alto e fermate. La *staffa* serve a sostenere una trave o la estremità d'un pezzo qualunque posto orizzontalmente.

Questa denominazione deriva dalla rassomiglianza, per la forma e per l'uso, colle *staffe* che sostengono i piedi d'un uomo a cavallo.

* *Staffe da formare e gettare* chiamansi alcuni strumenti di ferro, fatti a somiglianza della *staffa* da cavalcare, nei quali si strigne la terra, in cui si gettano medaglie e cose diverse di metallo. — BALD.

* *Staffa del saliscendo*, è un ferro confitto nelle imposte degli usci, per reggere il saliscendo. — BALD.

STALATTITI — (Stalactites) — Si chiamano così le deposizioni che si formano nelle fenditure delle grotte e delle caverne in causa delle acque che vi filtrano a goccia a goccia, e lasciano a strato a strato la terra calcare ch'esse abbandonano. La loro riunione somiglia a quelle congelazioni che si formano lungo ed all'estremità dei tetti in tempo di ghiaccio.

Si adoperano talvolta le *stalattiti*, prodotte dalla natura, per decorazione delle fontane o delle grotte artificiali ne' giardini. In mancanza di *stalattiti* naturali, la scultura ne fa delle imitazioni, in cui l'arte può facilmente gareggiare colla natura.

STALLA — Stanza dove si tengono le bestie.

STALLO — (Stalle) — Si dà questa denominazione a scanni il cui fondo si alza e si abbassa a piacere, e che si praticano intorno al coro di una chiesa ad uso dei sacerdoti.

Gli *stalli* si fanno di legno, e ciascuno è separato dall'altro da un tramezzo che arriva sino al gomito, e serve d'appoggio quando lo *scanno* è alzato. Vi sono di queste opere notevoli per la perfezione del lavoro, e per le sculture di cui sono talvolta ornate.

STAMPERIA — (Imprimerie) — Luogo dove si stampa; o bottega dello stampatore.

* STANGA — Strumento di legno lungo; serve a più usi di muover pesi e altro. — BALD.

STANGHETTA — (Pêne) — Ferretto lungo che è nella toppa di alcune serrature, e serve per chiuderle.

* STANZA — Nome generico d'ogni parte della casa dove si possa abitare. — BALD.

STANZINO — (Cabinet) — Stanza piccola, che anche dicesi stanzetta.

STATUA — (Statue) — All'articolo *Scultura* (V. questa parola) abbiamo detto qualche cosa degli usi diversi a cui l'architettura fa servire le *statue* negli edificj. Dovendo noi qui considerare le *statue* stesse sotto i rapporti, che sono comuni all'architettura, e come parti della decorazione de' monumenti, siamo tanto più obbligati di racchiudere le nozioni relative sotto la parola che forma l'oggetto del presente articolo, in quanto che, uscendo dal piano che esso ci prescrive, dovremmo spaziare in un campo di materia molto esteso.

Ci limiteremo pertanto a dire sotto quali rapporti le *statue* entrano nella sfera dell'architettura.

I tre punti di vista principali, sotto cui l'architetto ha bisogno di considerare le *statue*, ch'egli ammette nelle sue composizioni, sono quelli della decorazione, della proporzione e dello stile.

Avrebbesi potuto dire che innanzi tutto le *statue* hanno, coll'uso di ciascun edificio, un rapporto di convenienza e di significato, che ne forma il merito principale per lo spirito. Ma sebbene questo rapporto sia uno de' più importanti, ci è parso tuttavia che questo punto di vista puramente morale potrebbe sembrare un po' estraneo alle teorie pratiche dell'arte.

Supponendo adunque, come punto incontrastabile, che le *statue* devono, pel soggetto loro, corrispondere a ciò che costituisce l'oggetto stesso, o la destinazione d'un monumento, l'architetto deve considerarle come uno de' mezzi principali di decorazione.

Le *statue* quindi sono a riguardarsi come tutti gli altri oggetti decorativi che entrano nell' insieme di un edificio. Lasciando da parte ciò che siffatti oggetti possono avere d' istruttivo e di significante per l' intelletto, il gusto le considera e deve adoperarle secondo i principj di quell' armonia visuale che ha per oggetto unico di piacere agli occhi. Sappiamo che ogni ordine ha una misura di ornati prescritta dalla differenza delle sensazioni analoghe al suo carattere. Ora, questa misura dipende tanto dalla quantità che dalla qualità, e noi qui non ripeteremo ciò che abbiamo detto in molti articoli di questo Dizionario; cioè, che, considerato in generale come la moneta, l' ornato diviene vile se è troppo moltiplicato, che il suo effetto ed il suo valore dipendono dai *contrasti* che vi si introducono, e che questi *contrasti* sono le parti liscie che danno riposo all' occhio, gli spazj che interrompono e distaccano gli oggetti; che finalmente in questo genere, come in qualunque altro, il piacere ha bisogno anch' esso di privazioni.

Le *statue*, considerate come ornati architettonici, vanno sottoposte alle stesse leggi di gusto nell' uso che se ne vuol fare. Collocarne dappertutto, e senza motivo, moltiplicarle indefinitamente, farne una specie di luogo comune, per riempirne ogni intervallo, per occupare spazj inutili, è lo stesso che diminuire o togliere affatto il loro pregio.

Non ignoriamo quello che potrebbe dirsi in favore della profusione delle *statue* particolarmente qualora vogliasi mettere in campo ciò che i racconti degli storici, ed alcune descrizioni, ci fanno sapere sulla profusione ch'ebbe luogo presso gli antichi in punto di *statue*.

Ma prima di tutto convien prendere in considerazione i costumi de' popoli che si vuol imitare, gli usi civili e religiosi, che, senza tener conto delle regole del gusto, formavano come legge in una quantità di casi. L'uso delle *statue* fu presso i Greci infinito: se fosse stato mestieri praticare ad ogni simulacro un posto, un punto di vista, una convenienza di ottica e di disposizione, intere città che contavano più *statue* che cittadini, non sarebbono bastate ad alloggiare i loro abitanti. Doveva avvenire (come rileviamo dalle nozioni che l' istoria ci ha trasmesse) che una quantità di *statue* riunite, come nell' *altis* d' Olimpia, si trovassero situate senza riguardo ad alcuna disposizione simmetrica, nè quanto alla loro misura, nè quanto al loro rapporto con quelle a loro vicine, nè in fine secondo alcun piano da prima stabilito. Nessuna conseguenza si vuol quindi ricavare da ciò per l' impiego delle *statue*, quando esse non hanno nulla di stabilito, rispetto al numero, alla misura ed al sito, ma non già se trattasi di un monumento fatto espressamente, ed in cui il lavoro dello statuario entra e deve entrare nelle stesse condizioni di quello dello scultore d' ornati.

Che cosa vediamo noi di fatti in Roma, da che lo spirito d' imitazione e di conquista vi ebbe trasportato a migliaja le opere del greco scalpello? Ogni angolo fu riempito di *statue*; e siccome divennero esse altrettante specie di trofei di vittoria, si tendeva a lusingare piuttosto la vanità che a piacere al gusto, e quindi si trovano profuse quali oggetti di fasto in alcuni monumenti pubblici. Crederemo noi, per esempio, che il buon gusto abbia preseduto alla decorazione di que' teatri (V. Scena) in cui si ammucchiarono una volta, come si ha dalla storia, sino tre mila *statue*?

Se vogliamo cercare qualche esempio istruttivo presso gli antichi d' un uso decorativo delle *statue* ben inteso in architettura, noi lo troveremo forse consultando alcuni avanzi e certe descrizioni de' loro tempj.

In questi noi vediamo le *statue* impiegate a decorare, ora la sommità e gli acroterj de' frontoni de' loro peristilj, ora i portici e gl' intercolonnj. Altri tempj ci mostrano l' interno ornato di nicchie che servirono a *statue*. La divinità titolare del tempio vi occupava il luogo principale o nel fondo o nel mezzo del *naos*.

In siffatto impiego sono da considerarsi le *statue* come oggetti ornamentali per l' architettura, e quivi solo si possono applicare le regole del gusto che ne devono limitare il numero e prescriverne la proporzione.

Quando l' architetto può disporre dell' impiego delle *statue*, ne' loro rapporti col buon effetto che ne deve ridondare all' edificio, dopo la considerazione del loro numero e della loro disposizione, egli dovrà occuparsi di regolarne le dimensioni relative a quelle del monumento. Nella supposizione che l' architetto sia libero ordinatore del tutto e delle sue parti, esso è tenuto di stabilire un rapporto di proporzione fra l' ornato e l' oggetto che deve riceverlo.

Invano si produrrebbero in campo gl' inumerabili ed autorevoli esempj dell' antichità greca e l' uso di collocare divinità colossali nell' interno de' tempj di mediocre estensione. Abbiamo parlato di questa materia (V. Colossale) e mostrato rispetto al Giove d' Olimpia (che il tempio non avrebbe potuto contenerlo in piedi) che una grande e bella idea potè suggerire questa ingegnosa sproporzione. Ma convien credere che per abituale sistema, e non come eccezione, si formassero di statura così colossale i simulacri delle divinità, e senza alcun rapporto di proporzione col locale che dovevano occupare. Si voleva con ciò colpire i sensi della moltitudine, ed esprimere in modo materiale l' idea della superiorità de' Numi sugli uomini. Il colossale non era relativo, ma realmente positivo in queste *statue*.

Non possiamo dunque prevalerci di questi esempj in una teoria di gusto, che cerchi di stabilire delle regole generali ed applicabili all' impiego decorativo delle *statue* unicamente sotto il rapporto d' armonia.

È chiaro che vi debb' essere una certa relazione naturale di misura da osservarsi, per esempio, fra le colonne di un colonnato, e le *statue* da collocarsi

negl' intercolonnj. Le *statue* d' una grandezza naturale diverrebbero ridicole a fianco di colonne di 50 piedi d'altezza. Una ridicola e forse più deforme sproporzione si rileverebbe fra *statue* colossali e piccole colonne. Senza voler portare più oltre una comparazione la cui idea esagerata sarebbe fuor di ragione, possiamo dire che le *statue* che servono di accompagnamento all' architettura, che entrano negli spazj, e che occupano l' interno d' un edificio, possono riguardarsi come persone che vi abitino; e quindi vi debb' essere fra esse e la loro dimora una certa correlazione necessaria di dimensione.

Ma quali saranno le regole determinate di questa specie di rapporti? Diremo su questo proposito, come rispetto alle proporzioni stesse dell' architettura, che non vi ha nulla che si possa determinare a rigor matematico. Le arti dipendenti dal gusto, dal genio e dell' invenzione, sono tali perchè non si possono sottoporre alla dimostrazione del calcolo. Come il genio ed il gusto non si possono definire che secondo il sentimento e dal sentimento stesso, così avviene pur anche delle regole loro. Il genio le trova e le stabilisce, il gusto ne gode, il sentimento le spiega; e quantunque queste verità non si possano dimostrare, e la fredda ragione possa disconoscerle e negarle, esse però sono di tutti i tempi, e non meno applicabili a tutte le opere.

Abbiamo detto che le *statue* avevano altresì coll' architettura un rapporto d' armonia importante da osservarsi, quello cioè dello stile della lor scultura.

Abbiamo già fatto alcune osservazioni su questo particolare alla parola Scultura. Può dirsi che questo accordo di stile fra le due arti è un effetto naturale del corso ordinario delle cose, nella direzione che seguono simultaneamente tutte le arti del disegno. Vi ha di fatto tra loro una tale comunanza di mode, che naturalmente lo stesso andazzo d'opinioni e di gusto porta gli artisti contemporanei a dare, ciascuno nell'arte propria, la stessa fisonomia alle loro produzioni. Intendiamo con questo una certa espressione, sensibile agli occhi non meno che allo spirito, di alcune qualità generali, risultamento necessario o della direzione delle scuole, o della natura degli spiriti, e della inclinazione che li porta a cercar sempre cose nuove.

Per chi sa leggere nelle opere di ciascun secolo gli effetti di queste cause, egli è evidente che il gusto della scultura si è sempre trovato di pari passo con quello dell'architettura, da cui fu chiamata a decorare gli edificj. Presso gli antichi, timida e poco sviluppata ne' monumenti della prima età, semplice ma grandiosa nel secolo dell' intero sviluppamento dell' arte di edificare, pesante e trascurata nell' epoca della decadenza, essa seguì tutte le fasi che il genio dell' architettura fu costretto a percorrere. Se noi esaminiamo del pari il corso di quest'arte dopo il suo risorgimento, vedremo che la scultura, magra dapprima e nuda, ricca in seguito e fluida, licenziosa finalmente e sregolata, ha improntato anch' essa dello stesso suggello in Italia il gusto di tre epoche distinte dell' architettura. Laonde convien confessare che vi ebbe un accordo perfetto di stile fra le due arti in ciascuna di queste epoche.

Dovrem dunque conchiudere da ciò che l' architetto debba sempre contare su questa coincidenza naturale di maniera fra esse, certi che lo stile del suo edificio incontrerà sempre una corrispondenza obbligata nello stile delle altre arti? Sarebbe un voler dedurre da dati generali un' applicazione troppo rigorosa. Ciò che abbiamo detto non serve che a mostrare qual sia l' intenzione della natura e per conseguenza quale debba essere l' intenzione dell'artista nella scelta dei mezzi particolari di cui può far uso, per rendere l'opera sua un tutto completo e perfetto sotto il rapporto dell' armonia dello stile.

Lo stile è nelle arti del disegno, ed in quelle pur anche del linguaggio, come la fisonomia di ciascun uomo, la quale lo distingue dagli altri con tratti leggieri bensì, ma che bastano a stabilire una notevole dissomiglianza. Questi grandi tratti, che abbiamo fatto testè notare nelle grandi epoche dell' arte, sono per così dire come quelli che dividono le razze, i generi, le specie; lo che non impedisce che non abbiavi fra gl' individui innumerevoli varietà. Lo stesso è a dirsi di ogni artista: il suo ingegno partecipa dello stile o della fisonomia della sua epoca; ma con tutto questo egli ha uno stile, un carattere suo proprio, e la proprietà di corrispondere allo stile di tale architetto, alla fisonomia di tale a tal altro monumento.

Egli è pertanto sotto questo punto di vista che importa all' architetto di comprendere ciò che, nell' impiego che deve fare delle *statue* come ornamenti dei suoi edificj, vi potrà essere di accordo o disaccordo tra le figure semplici o composte, savie o manierate, finite o mal compiute, ed il genere degli ordini, l'effetto delle masse, l' esecuzione dei dettagli. (Vedi su questo proposito l' articolo Scultura).

Alle *statue* che entrano nella decorazione degli edificj, delle piazze, dei giardini, sonosi date molte denominazioni, relative od alla loro posizione od alla loro destinazione, od al loro soggetto.

Noi non faremo che citare le più usitate:

Statua allegorica — (Statue allégorique) — Così chiamasi quella il cui oggetto è di esprimere la personificazione di qualche qualità astratta, come la prudenza, la forza, la giustizia, o gli effetti della natura e delle sue opere, come le stagioni, le parti del giorno, gli elementi; o delle nazioni, dei regni, delle città, delle provincie, che si rappresentano coi simboli delle loro produzioni o della loro proprietà, ecc.

Statua colossale — (Statue colossale) — Statua che eccede la misura ordinaria del vero. Ogni figura maggiore di 6 piedi è tenuta *colossale:* vi sono però moltissime gradazioni in questo genere. Gli antichi hanno fatto delle *statue* alte più di 100 piedi. Convien distinguere le figure colossali del genere relativo da quelle d' un colossale assoluto. Si fanno le

prime per cagione della distanza che deve separarle dalla vista, ma coll' intenzione ch' esse non sembrino così grandi come lo sono. Le *statue* del genere colossale assoluto sono quelle che si fanno perchè sembrino realmente colossi. (V. Colosso, Colossale).

Statua curule — (Statue curule) — *Statua* ordinariamente seduta, presso i Romani, i quali così la denominarono dalla sedia detta *sella curulis*. Alcuni pretendono che la etimologia dell' aggettivo *curulis* derivi dal nome *currus*, carro, e pensano che *statua curulis* debba intendersi delle *statue* o delle figure rappresentate nelle bighe o quadrighe, specie di monumenti che furono in gran numero presso gli antichi e particolarmente presso i Romani. I Commentatori non sono d' accordo, e sulla etimologia della parola e sulla idea precisa del suo impiego relativamente alle figure indicate dalla parola stessa. Non sarebbe egli fattibile l'accordare le due opinioni, considerando che la statua detta *curule*, che deve indicare una *statua* seduta dal nome di *sella curulis*, può avere anche indicato la stessa posizione, secondo l'altra etimologia, poichè vi erano dei carri in cui era assisa, e dove la scultura rappresentò in tal guisa i personaggi a cui venivano eretti siffatti monumenti?

Statua equestre — (Statue équestre) — Chiamasi così quell' opera di scultura in cui il personaggio è rappresentato a cavallo. Le *statue* di questo genere, per lo più di bronzo, furono innumerevoli nell'antichità; ma sono esse quasi tutte perite in causa delle rivoluzioni. Una sola, quella di Marc'Aurelio, che scorgesi presentemente nel Campidoglio, si è salvata dalla distruzione. Due *statue equestri* di marmo di piccola proporzione, quelle dei Balbi, padre e figlio, sono state diseppellite dalle ruine d'Ercolano. Di molte altre non rimangono che piccoli frammenti.

Il gusto per le *statue equestri* in bronzo si è riprodotto presso i moderni col risorgimento delle arti. Le più antiche sono quelle che furono alzate in Italia nelle città di Venezia, di Padova, di Firenze. Le più considerevoli furono quelle che la Francia eresse in onore de'suoi re tanto in Parigi, quanto in altre ragguardevoli città. Distrutte queste dal fanatismo rivoluzionario, alcune in seguito ne furono rialzate. Parigi ne conta tre già terminate, quelle di Enrico IV, di Luigi XIII e Luigi XIV. Un' altra a quest' ultimo re fu, non ha guari, innalzata a Lione. Altre sono ancora sotto la mano degli artefici.

Sonovi grandiose *statue equestri* di bronzo a Copenaghen, a Pietroburgo, a Vienna; Londra ne conta alcune di minore importanza.

Statua greca o alla greca — (Statue grecque ou à la grecque) — Sotto questa denominazione devesi intendere non già qualunque *statua* fatta nella Grecia, ma quelle che i Romani indicavano con questo nome, e del quale possiamo noi pure far uso, per distinguere queste opere dalle altre che, con termine artistico, chiameremo *statua romana*. (V. più abbasso).

I Romani chiamavano pertanto *figure alla greca* ogni figura di personaggio romano che, in vece di essere vestito, era, secondo l' usanza de' Greci, rappresentato ignudo; usanza ch' era stata introdotta dai giuochi dello stadio. Essi chiamavano pure queste figure *Achillèe* dal nome di Achille, che rappresentavasi nudo, colla lancia in mano; perocchè i Greci rappresentavano così i guerrieri senz'abito. Da ciò il motto di Plinio: *Graeca res est nihil velare*.

Statua idraulica — (Statue hydraulique) — Denominazione che suol darsi ad ogni figura che serve di ornato ad una fontana, ad una grotta, ad un bacino, e che vi fa l' officio di getto d' acqua o robinetto in alcuna delle sue parti, o per certi attributi ch' essa tiene.

Era una *statua idraulica* quell' antica e graziosa figura d'un Amore con un'oca, il cui becco riceveva, come ancor vedesi di presente, un condotto di metallo, mediante il quale l' acqua sembrava scaturire dall' animale stesso.

Una *statua idraulica* era parimenti il Tritone della fontana Barberini in Roma, il quale soffia in una conca, donde l' acqua esce a zampillo.

Si potrebbero citare fra le opere idrauliche moderne, nella cascata de' giardini, e particolarmente a Versailles, una quantità di figure d'uomini e di animali che nascondono in sè i condotti di metallo, da cui escono l'acque in differenti getti.

Statua pedestre — (Statue pédestre) — È una statua rappresentata in piedi. Questa definizione però sarebbe troppo generale e si approprierebbe a molti soggetti, tanto è comune l' uso di far così la maggior parte delle *statue*.

Il nome di *statua pedestre* si applica particolarmente a quelle *statue* onorifiche e monumentali che si innalzano ad illustri personaggi; e si dà ad esse una tale denominazione per distinguerle non dalle *statue curuli* o sedute, ma dalle *statue* equestri. Fra le statue de're di Francia distrutte dalla rivoluzione, ve n'erano di *pedestri*, in bronzo, in parecchie città. Tale si era, nella città di Reims, la *statua pedestre* di Luigi XV, che poco dopo venne rifatta in bronzo, e ricollocata sul piedestallo medesimo; e tale pure, nel cortile del palazzo municipale di Parigi, la statua in bronzo di Luigi XIV, fusa da Coizevox.

Statua persica — (Statue persique) — Suol darsi talvolta questa denominazione a figure d' uomini che nell' architettura fanno le veci di colonne; e deriva dal racconto di Vitruvio, il quale descrive un portico di Sparta, il quale aveva, in luogo di colonne, delle *statue* rappresentanti dei Persiani, monumento della vittoria riportata sull' armata di Serse. Questa etimologia fa riscontro presso il detto scrittore, a quella delle *statue* femminili, denominate Cariatidi, dal nome delle donne di Caria. Senza voler porre in dubbio che queste due spiegazioni fossero un tempo ammesse dall' opinione dominante a' tempi di Vitruvio, possiamo credere che l' impiego di *statue*, o virili, o muliebri, in vece di colonne, può aver prece-

duto l'epoca storica che Vitruvio assegna loro, o non aver dipenduto dai fatti a cui pretende di attribuirne la origine. Le figure colossali in forma d'atlanti o di telamoni, che formavano l'ordine superiore della navata del tempio di Giove Olimpico in Agrigento erano alternativamente virili e femminili. (Vedi Telamone, Cariatide, Persico).

Statua romana o alla romana — (Statue romaine ou à la romaine) — Chiamansi così, per distinguerle dalle *statue greche* o *alla greca* (V. più sopra), le *statue*, tanto se realmente sieno antiche, quanto se l'arte de' moderni le abbia vestite alla foggia romana.

I Romani distinguevano le *statue* innalzate ai loro compatriotti, secondo la diversità dell'abbigliamento.

Chiamavansi *paludatae* le *statue* degl' imperatori, con un lungo manto al di sopra della loro corazza; *thoracatae* le *statue* militari, solamente colla sopravvesta. Le *statue* de' semplici soldati si appellavano *loricatae*. Quanto alle *statue* dei personaggi rappresentati sotto il costume civile, chiamavano *trabeatae* quelle de' senatori e degli auguri; *togatae* quelle de' personaggi rivestiti di toga, e *tunicatae* le altre di coloro che non avevano che il vestimento di sotto, cioè la tunica. La *stola* era l' abbigliamento che le donne portavano al disopra della tunica, e le *statue* vestite di *stola* erano denominate *stolatae*.

STEFANO, soprannominato *Masucio secondo*, nato nel 1291, morto nel 1388.

Questo architetto fu così chiamato dal nome del suo maestro. Il nuovo *Masucio* superò l' antico in purezza di stile e di gusto. Egli era ancora in Roma a studiare sull' antico, quando il re Roberto lo chiamò a Napoli per la costruzione della chiesa di Santa Chiara; ma prima ch' egli potesse corrispondere all' invito, l' edificio venne cominciato nello stile più gotico che dir si possa. *Masucio* ne fu vivamente afflitto, e cercò alla meglio di correggere i difetti del primo concetto. Egli fabbricò in seguito la chiesa ed il convento della croce di Palazzo, la vasta e bella Certosa di San Martino ed il castello Sant'Elmo, nella stessa città.

Architetto e scultore ad un tempo, secondo l' uso di que' tempi, *Masucio* fece diverse tombe.

Il campanile di Santa Chiara è anch'esso opera sua. Lo divise in cinque piani, a cui voleva assegnare ciascuno dei cinque ordini, proponendosi di darne i modelli più esatti; ma la torre rimase interrotta al terzo ordine. Si nota che il pilastro jonico di questo monumento ha il collarino abbassato d' un modulo, come lo ha praticato di poi Michelangelo.

STEGOLO — (Cage de moulin-à-vent) — Grosso pezzo di legno posto in piano, che è attaccato all'alie di un molino da vento, e girando fa girare le macine.

STELE — (Stèle) — Vocabolo greco il quale significò, e significa tuttora nel linguaggio archeologico, una colonna, un cippo, un termine, fors' anche un obelisco, in somma ogni sorta di monumento in pietra, d'una forma più o meno allungata, rotonda o quadrangolare, che spesso terminava forse a punta e sul quale si scolpivano inscrizioni, simboli ecc.

Un' inscrizione greca, trovata or son pochi anni in Egitto, sopra uno zoccolo che aveva appartenuto ad un obelisco trasportato a Londra, fa menzione di una *stele* in memoria d' un beneficio ottenuto da quelli che hanno eretto quel monumento. Da ciò si volle conchiudere che la parola *stele* avesse potuto convenire ed essere appropriata alle pietre obeliscali.

Pare che, ne' tempi più remoti, le *stele* fossero come fasti storici, in cui venissero incisi gli avvenimenti memorabili.

Consultando la etimologia della parola che è σταω antico verbo, che ha dato il futuro στησω al verbo ιστημι, e che significa essere in piedi, erigere, ecc., la voce *stele* avrebbe semplicemente espressa in greco l' idea di *pietra diritta*. Ora, siccome in tutta l'antichità trovasi l'uso d' incidere su *pietre diritte*, di qualunque forma e dimensione sieno esse, le leggi, gli atti pubblici, e una quantità di altre notizie, a noi sembra che questo vocabolo può benissimo aver indicato, nel modo di parlare de' Greci, anche gli obelischi egiziani, i quali altro non erano che enormi pietre diritte, cariche d' inscrizioni in geroglifici.

STELLA — (Etoile) — Figura composta di raggi che si uniscono al centro, e che indicano o i quattro punti cardini, o la varietà dei venti. Viene per lo più impiegata nelle banderuole, nei quadranti, nelle meridiane: spesso è un semplice ornato di capriccio, che, ne' pavimenti a scomparti, suol collocarsi nel mezzo.

STELO — (Tigette) — Gambo di fiori e d' erbe; che dicesi anche *fusto*, *caule*.

STEMPERARE — (Détromper) — *Stemperare* la calcina si dice del rimescolarla colla rena di mare.

STEREOBATO — (Stéréobate) — Parola greca composta di altre due che significano, l'una *solido* e l'altra *portare*. Vitruvio ha latinizzato questa parola, e se ne vale confondendola spesso con *stilobato*.

Stereobato si adopera pure, nel linguaggio tecnico dell' architettura, tanto in francese che in italiano; ma per lo più si usa la parola *basamento*.

Stereobato esprime pertanto l'idea generale di basamento, quantunque Vitruvio se ne sia servito qual sinonimo di *stilobato*. Galiani ha fatto notare che la parola *stereobato* deve particolarmente significare, nel basamento dei colonnati de' tempj, quel piccol muro sul quale sorgono le colonne, con questa differenza, che deve esser liscio e senza profilo, laddove la parola *stilobato* è riservata ad indicare que' basamenti che sono ornati di basi e di cornici. Secondo questa teoria, la prima parola corrisponderebbe a zoccolo, e l' altra a *piedestallo*.

STEREOTOMIA — (Stéréotomie) — Voce presa dal greco, che ritiene anche in oggi il significato de'due vocaboli di cui è composta, cioè di *solido*, e di *taglio*; vale a dire taglio delle pietre.

STERRAMENTO — (Déblai) — Trasporto delle

terre che si scavano per costruire le fondamenta di un edificio.

STILE — (Echafaud) — Tronco o fusto dell'abete o altro qualsiasi albero lungo e rimondo, di cui si servono gli architetti per fare i ponti in luoghi eminenti dell'edificio, e a più altri usi; più comunemente dicesi *abetella*.

STILE — (Style) — L'etimologia di questa parola, di cui si fa uso in francese non meno che in italiano in un senso che si scosta moltissimo dal primitivo suo significato, deriva da *stylus* latino e da στυλος greco. L'una e l'altra di queste voci, nelle dette due lingue, significa ora un corpo rotondo, come una colonna, ora un punteruolo tondo come una matita, acuto da una parte, e piatto dall'altra, di cui facevasi uso per iscrivere sopra foglie preparate con una vernice di cera. La parte acuta serviva a tracciare i caratteri su questa vernice, e la parte piatta per iscancellare lo scritto. Lo stile, come ben vedesi, e come lo dimostrano varj monumenti figurati nelle pitture d'Ercolano, teneva luogo di penna o di matita; ma essa poteva essere talvolta anche un'arme micidiale, e la storia antica riferisce varj esempj dell'impiego o dell'abuso che si fece dello *stylus*, sia per difendersi in caso di offesa, sia per uccidersi. Ora questo impiego pericoloso trovasi pure confermato dal nome *stile* che si dà a una specie di pugnale che fu più o meno conosciuto ne' tempi moderni.

Per giugnere all'origine certa della idea che fu un tempo ed è ancora più particolarmente a' dì nostri associata alla parola *stile*, tanto in letteratura, quanto nelle arti del disegno, è facile il vedere, nè ciò ha bisogno di lunghe prove, che la nozione morale di questa parola fu, come di molte altre, una derivazione necessaria della materiale sua nozione. Si appropriò per metonimia alla operazione dello spirito, nell'arte di esprimere i proprj pensieri coi segni della scrittura, l'idea della operazione meccanica della mano o dell'istrumento che delinea questi segni. L'uomo è in fatti di continuo costretto, per rendere sensibili le nozioni dell'intelletto, di toglicre a prestanza le espressioni dai sensi e dalle immagini della materia. La stessa parola *stile* significò adunque ciò che vi ha di meno materiale, vale a dire il concepimento delle idee e l'arte di svilupparle in un ordine qualunque, come altresì ciò che vi ha di meno spirituale, vale a dire lo strumento che, docile alla mano, dava col mezzo de'segni grafici *colore e corpo ai pensieri*.

Simile traslato ha luogo anche nella nostra lingua, per non dire in tutte, rispetto ad altre nozioni e ad altri istrumenti. Perciò diciamo (senza uscire dal soggetto del presente articolo) non solo del calligrafo, ma dello scrittore, ch'essi hanno una *bella penna, una penna ardita, brillante*, ecc. La stessa parola *scrittore* appropriata a queste due persone ci fa vedere come, affatto naturalmente, lo strumento acuto impiegato a tracciare delle lettere diede il proprio nome al talento di rendere i suoi pensieri col mezzo delle parole e dei loro segni.

La voce *stile* fu adunque, ed ha sempre continuato ad essere applicata a questa sorta di talento nella letteratura. Alle opere quindi ed ai Dizionarj che trattano di questa parte estesa del dominio dello spirito noi dovremmo rimandare il lettore che desiderasse di conoscere tutte le varietà di questa nozione, e l'uso quindi che ne è stato fatto nella teoria dell'arte del disegno.

Crediamo però necessario, perchè ognuno possa ben giudicare del legame che unisce le arti grafiche a quelle del discorso, di far notare che lo *stile* in letteratura va considerato sotto due principali rapporti.

Secondo il primo s'intende particolarmente la forma che lo scrittore dà al complesso de'suoi pensieri, secondo la natura del soggetto che tratta, degli effetti ch'egli vuol produrre, e dell'accordo di questo mezzo collo scopo cui deve tendere. Non v'ha trattato di eloquenza o di rettorica, il quale non enumeri e non faccia conoscere cogli epiteti che le indicano tutte le varietà di *stili* in rapporto con tutti i generi d'opere prosastiche, poetiche, storiche, filosofiche, didattiche ecc.; o colle differenti doti della ragione, della immaginazione, dello spirito, del sentimento, del gusto e di tutte le altre qualità di ciascun scrittore.

Quanto al secondo punto di vista, la parola *stile* indica, in un senso assai più esteso, quella forma tipica e caratteristica, che certe cause generali imprimono alle produzioni dello spirito, secondo la diversità de' climi, delle impressioni fisiche, delle abitudini, de' costumi, dell'azione de' governi e delle istituzioni politiche o morali.

In quest'ultimo senso la voce *stile* applicata all'idea che si prende della forma che ciascuno dà all'espressione de' proprj pensieri, secondo la proprietà delle sue facoltà particolari, secondo la natura degli argomenti che tratta, secondo la diversità de' generi ai quali si riferiscono le sue produzioni, secondo la influenza delle cause fisiche, politiche o morali nelle diverse regioni; la voce *stile*, come dicemmo, divenne sinonimo di *carattere*, o della maniera propria, della fisonomia distintiva, che appartengono a ciascun'opera, a ciascun autore, a ciascun genere, ad ogni scuola, a qualunque paese, ad ogni secolo ecc.

Si vede pertanto come naturalmente questo significato della parola *stile*, applicato alle opere letterarie, od all'arte di esprimere col discorso le idee o le immagini delle cose, s'introdusse pure nel vocabolario delle arti del disegno. Queste arti devono in fatti essere considerate come un linguaggio e come una maniera di scrivere, che impiega è vero i corpi e le materie, ma particolarmente per esprimere, sotto forme sensibili, i rapporti intellettuali, le affezioni morali, e produrre, con altri agenti, degli effetti che sono egualmente di pertinenza della immaginazione, dello spirito e del gusto.

È certo che il senso morale della parola *stile* passò dalla letteratura nella lingua teorica delle belle arti. Sarebbe facile, se un simile paralello non allungasse di troppo il presente articolo, e inutilmente, il passare in rassegna tutte le gradazioni di gusto che hanno somministrato alla critica letteraria quella caterva di epiteti per cui si distinguono i varj generi di *stile*. Noi faremmo vedere che le indicazioni di *stile sublime*, *pomposo*, *energico*, *brillante*, *moderato*, *temperato*, *gradevole*, *leggero*, *prosaico*, *poetico*, *storico*, *chiaro*, *confuso*, *regolare*, *disordinato*, *nobile*, *volgare*, *naturale* ecc., si appropriano colla stessa precisione alle arti del disegno, fondandosi sugli stessi principj, appoggiandosi agli stessi esempj, e riscontrandosi presso tutti gli uomini eruditi lo stesso accordo di vedute, di opinioni e di sentimenti.

Così nella critica di queste arti la parola *stile* si impiega nella stessa maniera e nella stessa misura, per apprezzare le diverse fogge di vedere, di comprendere e di sentire gli oggetti della natura sottoposti alla imitazione dell'artista, per determinare i diversi generi di forma, di composizione, di proporzione e d'armonia, che devono trovarsi in relazione colle varie sorta di oggetti tributarj a ciascun'arte, secondo il grado che ogni oggetto occupa nella classe degli esseri materiali, e nella sfera delle creazioni della poesia o della immaginazione.

Questa stessa critica dell'arte distingue altresì, come la critica letteraria, le differenze notabili dello *stile*, che le cause naturali de' climi e le cause morali delle abitudini o delle instituzioni politiche imprimono alle opere, e delle quali ogni artista sente più o meno la influenza, non esclusa quella del secolo in cui visse.

La parola *stile*, per conseguenza, rispetto alle arti del disegno, delle loro opere, de' soggetti di queste opere, delle facoltà diverse e diversamente modificate di ciascun artista, esprime altresì un modo di essere caratteristico, che le fa riconoscere e distinguere con maggiore o minore evidenza, e nella maniera con cui la natura imprime ad ogni nazione, ad ogni paese e ad ogni individuo una fisonomia particolare.

Quindi è che un occhio un po' illuminato distingue a prima vista le produzioni dell'arte di ciascun secolo, de' diversi maestri, che vi fiorirono, e la maniera distinta di ciascuna scuola.

Per ciò noi vediamo, che nell'antichità l'intelligente discerneva, senza esitare, lo *stile* (εργασια) dell'antica scuola attica, lo *stile* della nuova, quello della scuola *elladica*, l'altro della scuola di Sicione, d'Egina, di Corinto ecc. Lo *stile* d'ogni epoca dell'arte si distingue chiaramente. Ed anche oggidì l'abilità dell'artista e dell'archeologo giunge facilmente a discernere almeno le principali varietà di *stile* che separano le produzioni di epoche distanti le une dalle altre.

Nel linguaggio delle arti del disegno lo *stile* è spessissimo sinonimo di *maniera*, e forse potrebbesi dire, per trovare una distinzione fra questi due vocaboli, che *maniera* comprende un'idea più specialmente applicabile o all'esecuzione dell'opera, o all'ingegno pratico dell'artista, laddove la parola *stile* indica piuttosto l'impiego delle qualità generali che influiscono sul gusto di ciascun secolo, di ciascun paese, di ciascuna scuola e di ciascun genere.

Secondo questa distinzione, se parlasi, per esempio, delle opere di Raffaello, dirassi ch'egli ha avuto tre *maniere*, piuttosto che tre *stili*; paragonando tra loro le sue opere e riguardandole sotto un certo rapporto tecnico che apparisce sensibilmente agli occhi pel modo con cui sono eseguite. Ma se trattasi di paragonare lo stesso pittore nel complesso delle qualità che abbracciano il concetto, la composizione, la nobiltà delle forme, dei caratteri della testa, degli acconciamenti, con Michel Angelo, si dirà, che quest'ultimo ebbe una *maniera* di disegnare più intelligente, una *maniera* più ardita, ma che Raffaello lo superò nello *stile*.

Seguendo questa medesima distinzione, se paragonasi la scuola veneziana colla scuola romana, la prima sarà tanto superiore all'altra per la maniera di dipingere o colorire, quanto questa minore per la nobiltà e la grandezza dello *stile*.

Lo che ci porta a far notare che non si adopera il vocabolo *stile* rispetto al colorito ed all'armonia delle tinte. Può dirsi lo *stile* del disegno, lo *stile* della composizione, de' panneggiamenti ecc., e non già *stile* di colorito, *stile* d'armonia, ma piuttosto *maniera* di colorire, *maniera* di chiaro-scuro.

Quello che abbiamo detto delle arti d'imitazione della natura corporea, sembra che possa convenire del pari alle opere architettoniche. La parola *stile*, in quanto che indica in queste arti le differenze di sistema, di gusto, di fisonomia fra i popoli, o tempi o gli artisti della stessa epoca, ha i medesimi significati, ammette le stesse distinzioni.

Stile, ne' monumenti dell'arte di edificare, indica il segno caratteristico del gusto locale di ciascun paese, che tutti sanno per così dire distinguere. Lo *stile* egizio, per esempio, si fa conoscere alla uniformità delle sue masse, alla monotonia de' suoi dettagli, alla semplicità delle sue linee e ad una grande ricercatezza di solidità. Lo *stile* arabo o gotico, diametralmente opposto a quello dell'*Egitto*, ha una fisonomia che non permette ad alcuno di non ravvisarlo a primo aspetto.

Non diremo qui nulla dello *stile* dell'architettura greca, perchè l'articolo presente non ha per oggetto l'analisi di tutti gli *stili*, ma solamente l'analisi della nozione e del significato della parola *stile*. Noi ci contenteremo pertanto di far notare che questa parola si applica alle differenti varietà che l'arte di edificare de' Greci ha subito nel corso de' secoli. Perciò gli architetti distinguono ne' monumenti e nelle variazioni de' loro gusti parecchie diversità di *stile*.

Si riconosce lo *stile* greco antico arcaico nelle forme e nelle proporzioni dell'ordine dorico senza base.

Si distingue lo *stile* delle epoche successive, dall'allungamento delle forme e delle proporzioni del dorico, dall'impiego più comune di quelli fra gli ordini che ammettono maggiori ornati, presso i Romani principalmente, dalla preferenza data al corintio, all'impiego, e, dobbiam dirlo, all'eccesso delle ricchezze, alla profusione de'mezzi decorativi, ed all'abbondanza dei tipi elementari o dei principj che costituiscono quest'arte.

In fine chiamasi *stile* del basso tempo dell'architettura greca o greco-romana, quello che si fa notare per la ignoranza delle ragioni che avevano assegnato a ciascuna forma il suo posto, a ciascun impiego la sua forma, a ciascuna destinazione la sua fisonomia. Lo si ravvisa a quel miscuglio disordinato, prodotto dall'abitudine stessa di far servire gli avanzi di antichi edificj a edificj nuovi, donde nacque la totale confusione dei tipi e la trascuranza di qualunque ordine.

Gli architetti adoperano altresì la parola *stile* per dinotare il gusto di tutte le parti che entrano nell'insieme dell'architettura. Essi riconoscono uno *stile* di forme e di proporzioni, uno *stile* di profili e di dettagli, uno *stile* di decorazione e d'ornati.

Quindi l'architettura, quella fra tutte le arti del disegno, la quale sembra meno in rapporto coll'*arte dello scrivere*, o colla letteratura, ha pur essa adottato quella specie di metonimia che trasportò un tempo all'espressione intellettuale delle idee la nozione dello strumento destinato, in origine, a tracciare soltanto dei segni. E perchè questa metafora non le potrebb'essere così giustamente applicata, s'egli è vero che, secondo lo spirito che costituisce il genere della sua imitazione, quest'arte, per tale o tal altra scelta di forme e di proporzioni, sa rendere intelligibile agli occhi tali o tali altri concetti astratti, tali o tali altre combinazioni dell'intelletto; se è vero che, per un impiego diversamente modificato di parti, di membri, di dettagli e d'ornati, egli sa, come per mezzo de'segni della scrittura, far nascere in noi delle idee determinate, de'giudizj positivi sugli oggetti sensibili ch'egli crea; se è vero che, per le diverse modulazioni degli accordi ch'egli produce, sa eccitare in noi le impressioni di tutte le qualità morali che sono di pertinenza del suo dominio imitativo?

Nel por termine a quest'articolo, in cui abbiamo mostrata l'origine dell'uso della parola *stile*, confessiamo di non aver avuto per oggetto che di mostrare la giustezza e la estensione della sua applicazione a tutte le arti: solo ci rimane a dire che, nelle arti del disegno, viene ancora adoperata in una maniera più vaga, e non bene compresa che dagli artisti che professano l'arte, o dagli allievi che la studiano; come allorquando si dice che *un'opera ha* o *non ha stile;* che una composizione, un panneggiamento mancano di *stile*.

A noi pare, che in questa locuzione, ove nessun aggiunto non ispecifica il genere o la gradazione di *stile* di cui si parla, tale vocabolo dev' essere inteso in senso di *stile* per eccellenza, come quello dell'antico in scultura, o quello de' più grandi pittori storici in pittura. A meno che non si possa ancora interpretare questa locuzione con quella di cui si fa uso in altri casi, come allorquando si dice che un uomo, un'opera sono senza carattere, vale a dire mancano di que' tratti che particolarizzano gli oggetti, gl'individui, e che tendono a farli di leggieri riconoscere e distinguere fra tutti gli altri.

STILOBATO — (Stylobate) — Questo vocabolo è greco ed è composto da στυλος colonna, e βατης dal verbo βαινειν, portare, e significa *porta-colonna*.

Alcuni, e Daviler fra gli altri, considerano la voce *stilobato* come sinonimo di *piedestallo*. In fatti la parola italiana *piedestallo*, secondo i dizionarj, sarebbe succeduta a quella di *piedestilo*, ed allora, per unione della voce greca *stylos*, colonna, e della voce italiana *piede*, avrebbe significata la stessa cosa che *stilobato*.

Però l'etimologia grammaticale non è sempre la ragione dei sinonimi, e l'uso ci pare aver stabilito nella lingua tecnica dell'architettura una differenza notabile fra *piedestallo* e *stilobato*.

Chiamasi generalmente *piedestallo* (V. questa parola) ogni corpo, di qualunque siasi figura, che serva di sostegno isolato ad una quantità di oggetti e particolarmente a statue. Ma nel suo rapporto coll'architettura, *piedestallo* dicesi di un corpo quadrato, che ha una base ed una cornice, i cui profili differiscono secondo l'ordine della colonna che vi si sovrappone. In questo senso è ben vero che il piedestallo serve di sostegno alle colonne, ma non immediatamente, poichè la colonna non lascia d'avere altresì lo zoccolo e i diversi profili che formano la sua base. Quindi non v'ha ragione d'attribuire esclusivamente al piedestallo l'idea di *porta-colonna*, piuttosto che alla base che ne è il sostegno immediato.

La parola *stilobato* che significa lo stesso che *piedestallo*, stando alla etimologia, ci sembra molto più propria a determinare l'idea di sostegno di colonna, poichè in realtà non potrebb'essere applicata, come *piedestallo*, all'idea di sostenere in generale molti altri oggetti. È vero che nei casi in cui viene adoperata per esprimere l'idea di sostegno di colonne potrebbe avvenire che non ne fosse il sostegno immediato, particolarmente se trattasi di colonne che abbiano un plinto ed una base particolare.

Per rendersi ragione dell'uso più diretto ed affatto speciale dello *stilobato* come sostegno immediato delle colonne convien trasportarsi presso i Greci, che inventarono questa parola, e richiamare alla memoria que'tempj peripteri d'ordine dorico senza base, che furono così comuni in tutte le contrade della Grecia. Gli avanzi che ne esistono anche al presente sono in sì copioso numero (V. Dorico), che si potrebbe credere che in una cert'epoca quasi tutti i tempj fossero edi-

ficati secondo questo tipo uniforme. Ora egli è certo che i Greci chiamarono *stilobato* quello che noi chiamiamo in un modo più generico *basamento continuato*. Tale si era intorno ai tempj quel sodo elevato per 4, 5, o 6 piedi, interrotto soltanto nel dinanzi dai gradini altissimi che servivano di salita; tali erano pure que' medesimi gradini disposti tutti all'intorno dell'edificio. È certo che un basamento simile su cui sorgevano le colonne senza base dell'ordine dorico greco era l'immediato ed esclusivo sostegno delle colonne.

Il nome di *stilobato* gli convien adunque con più esattezza di significazione. Ma, ammettendo questa congettura, bisogna pur anche ammettere che, per analogia, lo stesso nome fu dato a basamenti continuati sui quali sorgevano, nelle disposizioni periptere, le file di colonne joniche o corintie che avevano una base.

A quest'uso negli edificj ornati di colonne fu probabilmente appropriata in seguito la parola *stilobato*; quantunque non si possa negare che abbiasi potuto, di analogia in analogia, servirsene come sinonimo di *stereobato*, che sembra meglio convenire all'idea più generica di basamento.

Presso di noi si adopera la parola *basamento* per significare, in ogni sorta di edificio, quella parte di costruzione più o meno elevata, che serve come di piedestallo al corpo principale; e la voce *stilobato* viene particolarmente usata per indicare quel basamento che sostiene un ordine od una fila di colonne.

STIMA — (Evaluation) — Fare la *stima* di un'opera e simili; farne il prezzo.

STIMARE — (Evaluer) — Dicesi *stimare* una casa, un podere, un'opera qualunque, per dar giudizio della loro valuta, dichiarandone il prezzo.

STIPITI — (Chambranle) — Denominazione che si dà ad una intelajatura (detta da noi pure volgarmente *zambrana*) con modanature intorno ad una porta, ad una finestra, ad un cammino ecc.

Gli *stipiti* si compongono di tre parti, cioè di due *regoli* e di una *traversa*; essi possono variare a norma degli ordini che formano l'insieme della decorazione di un edificio, e le varietà consistono nel genere e nella misura degli ornamenti, che devono essere adattati al carattere generale.

Gli *stipiti* più semplici, quelli cioè senza profili nè modanatura, consistono in una fascia.

« Il modo, dice Vitruvio, di fare le porte ed i loro *stipiti* è tale che bisogna primieramente stabilire di che forma si vogliono, perocchè vi sono tre specie di porte, cioè la dorica, la jonica e l'atticurga ». (V. Porta).

All'articolo Porta abbiamo riferito pure le diverse maniere di fare gli *stipiti* e di ornarli. In fatti, questa decorazione esterna delle porte e delle finestre costituisce i principali rapporti ch'essi hanno coll'architettura considerata come decorazione.

Stipiti con orecchioni — (Chambranle à crossettes) — Quelli che sono ornati di orecchioni nelle loro cantonate.

Stipiti nascenti — (Chambranle à cru) — Quelli che posano sull'area del pavimento, o sopra un appoggio di finestra senza plinto.

STOVIGLIE — (Poterie) — Generalmente si dicono tutti i vasi di terra, de' quali ci serviamo per uso di tavola, cucina ed altro.

Da alcuni anni in quà si è scoperto che le *stoviglie* erano state di sovente impiegate dai Romani nel massiccio delle loro costruzioni.

Quando dovevano fare grandi masse di murazione, od anche vôlte di una certa grossezza secondo il sistema da noi detto *alla rinfusa*, in cui piccoli frammenti di pietre sono adoperati colla malta di calce e di pozzolana, i costruttori, per economizzare di materiali e di tempo, di carico e di spesa, collocavano di tratto in tratto nel massiccio, vasi di terra del genere delle nostre brocche, vale a dire con molto ventre. Ciascuno di questi vasi, circondati da murazione, formava naturalmente e senz'arte una piccola vôlta, che diveniva come una vôlta di scarico. Per tal modo alleggerivasi la costruzione e si risparmiavano le spese de' materiali e mano d'opera.

A Roma, particolarmente nel circo di Caracalla, si veggono innumerevoli vestigi di questo metodo economico di costruzione, e sonosi ritirati da quelle murazioni varie *idrie* interamente conservate.

Un architetto degli spedali (M. de Saint-Fart) ha impiegato, verso la fine dell'ultimo secolo dei così detti *mattoni concavi* per formare le vôlte ed i palchi. Esiste un rapporto dell'Accademia delle scienze sull'applicazione delle *stoviglie* alla costruzione dei soffitti; e questo rapporto, dietro le esperienze fatte sulla resistenza di questi vasi contro la pressione, e sulla consistenza dei palchi costruiti in tal maniera, ha reso un conto favorevole di questo processo.

Precedentemente, l'Accademia d'architettura aveva, in un rapporto del 1786, così esposto intorno alla moderna applicazione delle *stoviglie* alle nostre costruzioni:

« Tali sono i varj saggi che noi abbiamo veduto, senza parlare dei differenti mattoni (concavi) di forma più o meno considerevole destinati ad opere della stessa natura.

» M. de Saint-Fart conviene anch'esso, come l'Accademia già lo sapeva, che i monumenti degli antichi gli hanno suggerita la prima idea di questa specie di costruzioni: a lui però andiamo debitori d'avere rinnovato fra noi questi processi ingegnosi, e ora tanto più interessanti in quanto che cominciamo ad accorgerci della penuria del legname.

» Noi non dubitiamo che questi mezzi di fabbricare, impiegati da costruttori abili ed intelligenti, non presentino numerosi vantaggi sia per la incombustibilità di questa specie di vôlte, sia per la maggiore loro leggerezza. Possiamo anche sperare di diminuire l'impiego del ferro, costruendo con un'ec-

cellente malta, in vece di gesso, il cui gonfiamento produce effetti sovente pregiudicevoli alla solidità. »

Esiste nel Palais-Royal alcune gallerie, i cui soffitti, di molta estensione, sono costruiti in tal modo e non hanno provato alcun effetto che possa far temere la minima sconnessione.

STRADA — (Chemin) — Spazio lungo e alquanto largo, che serve di passaggio per andare da un luogo all'altro.

L'arte di costruire, di disporre e di aprire le *strade*, è senza dubbio una di quelle che contribuiscono di più alla utilità ed alla gloria di un impero. Tutto ciò che ha rapporto a questa parte sì interessante de'lavori pubblici è di pertinenza speciale delle opere che trattano dei *ponti* e delle *strade*. Non di meno per non privare il presente Dizionario delle nozioni generali che taluno vi potrebbe ricercare, noi divideremo questa materia in due parti. Le cognizioni intorno alla costruzione occuperanno questo articolo; quelle della storia o della descrizione formeranno la materia dell'articolo VIA.

DELLE STRADE ANTICHE.

I materiali di cui facevano uso i Romani nella costruzione delle loro *strade*, erano calce, sabbia, argilla, arena, ghiaja, ciottoli, pietre dure, arenaria, lave.

Gli antichi comprendevano sotto il nome di ciottoli la ghiaja o pietre globolose di diversi colori che si trovano in fondo ai fiumi e sulla spiaggia del mare e soprattutto ne' porti, ove sovente si riscontrano in tale abbondanza da renderli ostrutti. Oltre alla ghiaja gli antichi, al pari de'moderni, hanno dato il nome di ciottoli a tutte le pietre ignescenti, vale a dire a quelle che mandan fuoco battendo le une contro le altre, o coll'acciajo.

Sotto la denominazione di pietre dure si possono comprendere i ciottoli, le lave, e le pietre calcari; tuttavia queste ultime non si adoperavano pel pavimento che in mancanza di altre; ma venivano poste in opera per formare il massicciato interno che serviva di fondamento alle grandi *strade*; e dalla sua costruzione e grossezza dipendeva la solidità e la durata delle vie antiche.

Questo massicciato componevasi di vari strati, che i Romani indicavano coi nomi di *statumen*, *rudus*, *nucleus*, *summa crusta*, o *summum dorsum*.

Lo *statumen* era composto di piccoli sassi posati sopra uno strato e murati a bagno di malta. Innanzi di porre questo primo strato, scavavasi un fossato fra due linee paralelle della larghezza del massicciato. Quando vedevano i costruttori, che il terreno era fermo e solido, si contentavano di batterlo con forti piloni ferrati, o con grossi cilindri che facevano rotolare più volte sul fondo eguagliato. La profondità del fossato doveva esser tale, che la superficie della *strada* fosse più elevata del livello della campagna. Ve n'erano, come quelle della Gallia Belgica, dell'altezza di 15 a 20 piedi al di sopra del suolo; erano propriamente rialti di terra.

Il secondo strato, denominato *rudus*, era formato di pietruzze d'ogni forma e natura, mescolate con calcina. Questo secondo strato, che aveva un piede circa di grossezza, era battuto e reso massiccio avanti di ricevere il terzo, ch'era denominato *nucleus*.

Il *nucleus* o anima era composto di diverse materie. In alcune *strade* è un miscuglio di *calce*, di creta e di terra, battute insieme; in altre, è uno strato di sassolini o rottami di cocci con calce; in fine, in alcune altre, manca questo terzo strato.

Il quarto strato, detto *summum dorsum*, *summa crusta*, era formato di ciottoli o di grandi pietre tagliate a poligoni irregolari o squadrate ad angoli retti. Queste pietre erano posate sullo strato detto *nucleus*. Il pavimento della *strada* o via Appia, una delle più famose dell'antichità, è tutta di grandi pietre di lava, posate in tal modo, tagliate a punta di diamante al di sopra e formanti figure di 5, 6 o 7 lati. Le più grandi hanno 3 o 4 piedi di diametro. Secondo Palladio, si adoperavano lamine di piombo per prendere gli angoli ed il contorno giusto delle parti che dovevano pareggiarsi. La larghezza della *strada*, fra i margini, è di circa 14 piedi: i margini hanno 15 pollici di altezza su 21 di larghezza; i pavimenti sono fondati sopra una specie di murazione di rottami di circa 9 pollici di spessore, al di sotto della quale non iscorgevasi che la terra battuta e consolidata. In altri siti, il massicciato è molto più spesso, e trovasi due muri di fondazione sotto i margini. Si osservano in questi delle pietre più elevate, distanti circa 22 piedi. Al di là dei margini, vi poteva essere da ciascun lato una *semistrada*, la cui parte superiore era fornita di arena o di sabbia: tuttavolta questa disposizione non era sempre costante; perocchè, in alcuni siti, si scuoprono gli avanzi dei massicci che erano sotto queste parti di *strada*; e altrove si osservano delle traccie di edificj, le cui facciate sono precisamente sull'allineamento della parte pavimentata. I frammenti che ancora sussistono di quest'antica *strada* si trovano in molti luoghi sani, interi, ben uniti, e non hanno, a quanto pare, sofferta alcuna alterazione da oltre due mila anni. (V. APPIANA VIA).

Le *strade* antiche, la cui superficie non era punto pavimentata, si formavano d'uno strato di ghiaja con calce estinta di fresco, e battuta con piloni di ferro. Codesta inghiajata, che era talvolta di un grigio-azzurriccio, hanno fatto dare la denominazione di *strada* ferrata a quella la cui superficie era formata di questa materia: essa acquistava col tempo una durezza maggiore dei pavimenti in pietra da taglio. Si vedevano un tempo, presso Lione, delle parti di smalto che avevano formata la superficie di una *strada* antica. La loro larghezza era dai 7 agli 8 piedi, sopra uno e mezzo di spessore: meno solidi erano i massi della pietra più dura.

I Romani facevano altresì delle *strade* senza impiegarvi il cemento o la malta di calce e sabbia: essi vi sostituivano la terra pura: questo non impediva che vi praticassero lo stesso numero di strati battuti fortemente, procurando così ad esse una fermezza ed una solidità superiori di molto a quella delle *strade* moderne in cui non si osserva lo stesso processo.

Quando le *strade* dovevano essere elevate al disopra del livello della campagna, essi ne sostenevano i margini con muri di rivestimento. Fra questi muri essi ordinavano a strati tutte i materiali che dovevano formare la carreggiata; ed avevano la cura di impiegare il più grosso per formare i primi strati, e di battere ogni strato prima d'aggiugnerne un altro.

Qualche volta il sito stesso in cui facevasi passare la *strada* poteva fornire i materiali necessarj alla sua costruzione. Allora scavavano a destra ed a sinistra della *strada* per ritrarne questi materiali. In altri siti, reca maraviglia il non trovare ne' dintorni delle *strade* alcuna delle materie di cui sono composte; lo che induce a credere che sovente esse erano trasportate da lontano, o che per trovarle erano necessarj scavi profondi.

Gli antichi hanno esaurito, nella formazione delle *strade*, tutte le risorse possibili della industria: gli avanzi de' loro lavori in questo genere sono forse le prove più veridiche della loro magnificenza. Se s'imbattevano in acque, laghi, fiumi, le spese dei ponti non erano nulla per loro. Si ammira in Urbino, dalla chiesa Santa Maria del Ponte sino ad un sito detto Cailli, la via Flaminia sospesa sopra arcate che davano passaggio al fiume Metauro: i muri di sostegno, che sono di pietra di taglio, hanno una sorprendente altezza.

S'era necessario forare montagne e roccie per abbreviare od addolcire una *strada*, essi facevano delle *strade* sotterranee che illuminavano con alcune aperture, praticate di tratto in tratto ne' fianchi della montagna. Tale si è il passaggio che l'imperatore Vespasiano fece aprire a traverso degli Appennini per la via flaminia. Eranvi presso Napoli due *strade* sotterranee; una sotto il monte Miseno, per andare da Baja a Cuma; l'altra, che ancora sussiste, traversa il Posilippo. La lunghezza di questo passaggio è di circa un miglio; la larghezza è di 30 piedi; l'altezza media di 50: esso è rischiarato da due spiragli e da un'apertura nel mezzo. Quest'opera grandiosa risale, a quel che pare, ad un'epoca rimota. Varrone, Seneca e Strabone ne parlano come di una cosa antichissima ai loro tempi.

In altri luoghi si veggono delle *strade* tagliate fra le più dure roccie, come a Piverno, detto in oggi Piperno, e a Terracina, sulla via da Roma a Napoli. Vicino a Sisteron in Provenza, avvi un avanzo di *strada* antica che Claudio Postumo Dardano fece tagliare nella roccia, ove scolpì l'inscrizione che diede poi a questo luogo la denominazione di *Petra scripta*.

Augusto fece collo stesso processo aprire parecchie *strade* nelle Alpi; ma il racconto più maraviglioso in fatto di lavori itinerarj è quello di Tito Livio, rispetto ai mezzi che Annibale impiegò per fendere le roccie e aprirvi delle vie per la sua armata. Per molto tempo venne annoverato tra i favolosi racconti il processo dell'aceto e del fuoco, che Tito Livio dice essere stato messo in opera dal generale cartaginese: alcuni critici hanno però tentato di giustificare con nuove esperienze il racconto dello storico romano; ma questa discussione allungherebbe inutilmente il nostro articolo.

DELLE STRADE MODERNE.

Quanto gli antichi, e particolarmente i Romani, ebbero in vista la solidità nella costruzione delle loro *strade*, altrettanto può dirsi essere stata dai moderni trascurata questa qualità così importante; qualità più necessaria ad essi, in quanto che i carri e le vetture trasportano carichi maggiori di quello che non facessero presso gli antichi. Le *strade* moderne non sono per lo più che lunghi tratti di terreno appianato. I mezzi medesimi più dispendiosi che vengono a' dì nostri impiegati, non saprebbero, senza continue riparazioni, procurare delle vie che rimangano per molto tempo solide; ancor meno dobbiamo aspettarci una durata che possa attestare dopo molti secoli che noi abbiamo avuto delle *strade*.

Le *strade* moderne sono però superiori a quelle degli antichi nella larghezza; perocchè non dobbiamo credere a Bergier quando afferma che le grandi vie militari dei Romani avevano persino 60 piedi di larghezza. Egli fu tratto in errore da una via ferrata di 20 piedi di larghezza, da lui riscontrata nella Champagne; donde ha conchiuso senz'altra prova che quanto vedevasi non era che il terzo della totalità della via, come se, supponendo che si potesse un giorno scoprire una parte delle nostre *strade* ferrate di 72 piedi di larghezza, si avesse a conchiudere che la larghezza delle *strade* di Francia era di 216 piedi. È certo che la larghezza delle più grandi vie militari, consolari, pretoriane, non aveva, all'uscire della capitale, che 32 piedi romani, che corrispondono a 29 piedi, 1 pollice e 4 linee del nostro piede, cioè: 14 e mezzo per l'*agger*, o la parte di mezzo, che era pavimentata, e 7 piedi e mezzo pei margini o fianchi. Lo sbaglio di Bergier, che non aveva veduto altre *strade* antiche fuor quelle da lui scoperte nella Champagne, è stato abbracciato e ripetuto da tutti coloro che hanno copiata la sua opera, e fra questi da Gauthier. Le *strade* moderne pavimentate, dette *strade* regie, o postali, sono anche esse divise come le vie romane, in tre parti, la parte pavimentata e i due margini. Dassi alla prima il nome di carreggiata; essa è convessa, vale a dire il suo profilo sulla larghezza è un arco di cerchio, affine di dare un libero scolo alle acque. Ne' dintorni di Parigi il pavimento è formato da due cubi di arena-

ria, che hanno 8 pollici in tutti i sensi. Questi cubi son disposti a ranghi paralelli, secondo la larghezza della carreggiata; e collegati come le pietre che formano i corsi di un muro; essi sono collocati sopra uno strato di sabbia che chiamasi *forma*. Il terreno sotto la forma dev'essere stato assodato, affinchè il peso dei carri non possa sfondare e disunire il pavimento.

I margini o le due parti laterali della carreggiata hanno di larghezza 18 a 20 piedi; la lunghezza della sala dei carri essendo stata determinata a 8 piedi, 10 pollici, ne risulta che in una *strada* di 60 piedi di larghezza possono passare nove carri di fronte. In queste *strade*, la cui larghezza è senza dubbio un abuso, non v'ha di solido che la parte pavimentata. I due margini esigono una manutenzione continua. In vece di essere formati da massicci di murazione, come i margini delle *strade* antiche, essi non sono per lo più composti che della terra dei fossi scavati vicino ai margini stessi per lo scolo delle acque piovane. Si ha un bel coprire di sabbia o di pietrami la superficie di questa terra trasportata; ma siccome il fondo non ha molta sodezza, così vi si formano sempre delle rotaje. Inoltre esse s'inzuppano d'acqua; e quando vi si è internata, quella parte della *strada* diviene impraticabile, segnatamente nell'inverno; e la polvere, d'estate, la rende incomodissima. Per questo sarebbe più vantaggioso di non dare ai margini che la metà della larghezza della parte pavimentata, come praticavano gli antichi, e di farli più solidi. Dando 18 piedi di larghezza alla parte pavimentata, i margini sarebbero di 9 piedi, e la larghezza totale della strada di 36 piedi, vale a dire uno spazio più che sufficiente perchè vi possano passare quattro carri di fronte.

Affinchè i margini avessero tutta la solidità richiesta, converrebbe che fossero come quelli degli antichi, formati da un massiccio di murazione coperto di smalto o di sabbia. Questo processo, che può sembrar dispendioso, lo sarebbe forse meno di quello che si adopera per formare e conservare i margini delle nostre più grandi *strade*. Vi si guadagnerebbe prima di larghezza, e poi si risparmierebbe la manutenzione, di cui non avrebbero più bisogno; vi si troverebbe un'economia non facendo uso di calce, o riserbandola per le parti più essenziali.

Per ciò, dopo di aver formata la massa generale delle *strade* di terra o pietrami, secondo il pendio e le direzioni che devono avere, a 18 pollici al di sotto della sua superficie, si porrebbe su questa massa ben assodata una fila di pietre piatte, di circa un piede di superficie. Su questa prima fila, che potrebbe avere da 8 a 9 pollici di grossezza, stenderebbesi uno strato di murazione con pietrami, a bagno di malta, coperto da un letto di sabbia o rena; il tutto ben battuto, e ritenuto da muri di sostegno. Quando la parte di mezzo debba essere pavimentata, sulla prima fila delle pietre piatte si stenderà un letto di sabbia o malta per ricevere il pavimento.

Per far meglio comprendere la necessità di dare a tutte le parti di una strada una sodezza uniforme, capace di resistere in tutti i tempi al rotamento dei carri, diremo che il carico d'un carro a due ruote va sino a sei migliaja, e che quello di un carro a quattro ruote va sino a 12 migliaja; cosicchè lo sforzo di compressione di ogni ruota è di circa tre migliaja: questo carico non posa sopra una superficie più grande d'un mezzo piede superficiale. Non è maraviglia che un sì gran peso, posto sopra una così piccola superficie, lasci in tutta la larghezza della strada le traccie delle ruote che, riempiendosi di acqua piovana, si sprofondano sempre più per l'azione dei carri, le cui ruote entrano incessantemente nelle stesse rotaje. La terra che s'innalza da ogni parte è inoltre un nuovo ostacolo pei carri.

Per le *strade* costruite nel modo da noi proposto, la sodezza sarebbe sì grande che le ruote dei carri più carichi non potrebbero lasciare che lievi traccie sulla sabbia che le coprisse. Queste traccie, che non potrebbero essere capaci di fissare le ruote, tenderebbero piuttosto ad assodare la superficie della *strada* che a distruggerla; d'altronde, siccome le materie di cui sarebbe composto il massicciato, non potrebbero essere ammollite dalle piogge, così ne risulterebbe che la superficie della *strada* sarebbe in ogni stagione ferma e solida.

Nelle circostanze in cui non fosse possibile il procurarsi la calce ed i materiali necessarj per formare una carreggiata così solida, o che fossero troppo cari, in causa della distanza de' luoghi, si potrà sempre, facendo scavi in ogni terreno, raccoglier materiali più o meno idonei a dare alla carreggiata stessa la solidità necessaria. Da per tutto si trovano ciottoli o pietrami, rena o sabbia, creta o terra. Tutte queste differenti materie, disposte a strati, e ben battuti, possono formare un corpo solido.

Strada d'acqua, acquatica — (Chemin aquatique) — Chiamansi così tutte le *strade* fatte sulle acque correnti de' fiumi e de' torrenti, come sono i ponti e gli argini, e sulle acque stagnanti, come le dighe a traverso le paludi e gli stagni. Si comprendono pure sotto la denominazione di *strade d'acqua* le riviere navigabili, ed i canali fatti dalla mano dell'uomo, come se ne vedono in tutte le contrade dell'Europa. (V. Canale).

——— artificiale — (artificiel) — È una strada che si fa a forza di braccia, o di terre trasportate, o di murazione. Tali sono per la maggior parte le dighe lungo le riviere, le paludi, gli stagni.

——— ricolmata — (comblé) — Questa ha due significazioni: o è una *strada* fatta in una valle o in una palude per riguadagnare due coste di montagna; od una *strada* antica che le ruine di alcune città attigue hanno coperte di macerie sino ad una certa altezza; di maniera che scavando, si scuopre l'area dell'antico pavimento.

——— di miniera, o cava — (de carrière) — Pozzo per

cui si discende in una cava per estrarre pietre; od apertura che si fa a fianco d'una montagna per cavarne pietra o marmo.

STRADA SCORCIATOJA — (Chemin de traverse) — È quella che comunica ad una *strada* più grande. Chiamasi pure *strada di traverso* qualunque sentiero più corto della strada ordinaria.

—— DOPPIA — (double) — Così chiamavano i Romani una strada a due carreggiate, l'una per l'andata, l'altra pel ritorno, a fine di evitare gl'inconvenienti. Esse erano separate da un rialto a guisa di banchina d'una certa larghezza, pavimentata di mattoni in coltello, per le persone a piedi, con orlo e tavolette di pietra dura, montatoj di tratto in tratto, e colonne migliari per segnare le distanze. La *strada* di Roma ad Ostia, detta *portuense*, era costruita in questo modo.

—— RETTA — (droit) — La *strada* più corta, più allineata ed a livello che sia possibile.

—— SCAVATA — (fendu) — *Strada* praticata in qualche greppo, o montagna, da cui è stata levata la creta e rialzati i margini, per renderla più dolce. S'intende inoltre per *strada scavata* quella che è tagliata in una roccia, come ve ne sono in Provenza e in Linguadoca, fatte dai Romani; o come quella delle Alpi, che Carlo Emmanuele II, duca di Savoja, ha fatto tagliare nel 1670 fra Chambery e Torino.

—— SCOSCESA, DIRUPATA — (escarpé) — Quella che è praticata lungo la costa di una montagna per tortuosità, e che è sostenuta dalla parte del precipizio da pietre secche, e qualche volta da murazione in certi siti, come sono quelle delle Alpi per passare dalla Francia in Italia, e quelle de' Pirenei per recarsi nella Spagna.

—— RASSODATA — (ferme) — Si dà questa denominazione a quella il cui suolo è rassodato dalla terra battuta, o formata da ciottoli, o da ghiaja, o da un'area di murazione composta di calce, di rottami, di mattoni e cocci di vasi, o in fine che è lastricata da pezzi di roccia.

—— FERRATA — (ferrata) — I Romani chiamavano così quelle *strade* ch'erano pavimentate di pietre estremamente dure, o perchè dette pietre avevano la durezza del ferro, o piuttosto perchè resistevano ai ferri de' cavalli e de' carri. Ora chiamasi *strada ferrata*, quella il cui suolo è di pietra viva o formata di una area di ciottoli.

—— MILITARE — (militaire) — I Romani davano questo nome alle grandi *strade* per le quali passavano le armate.

—— NATURALE — (naturel) — Quella che è frequentata da una lunga serie di anni in causa della sua disposizione, e che sussiste con poca manutenzione.

—— PARTICOLARE O PRIVATA — (particulier) — *Strada* fatta per comunicare da un castello ad un altro, o ad una *strada* pubblica.

—— PUBBLICA — (public ou grand chemin) — Ogni *strada* diritta o trasversale, militare o regia.

STRADA RAMPANTE -- (Chemin rampant) -- Dicesi di quella che ha una pendenza sensibile. Quando questa pendenza è di oltre 7 pollici per tesa, i carri non possono salirvi che a grande stento.

—— APPARTATA — (retiré) — Piccola *strada* a fianco di quella carreggiabile, che serve per le persone a piedi, come le banchine dei *quais* e dei ponti di pietra, e le rive dei fossi e dei canali fatti artificialmente.

—— REGIA — (royale) — È quella fra tutte le *strade*, che importa maggior spesa e lavoro per renderla più corta, più comoda, e più sicura che sia possibile.

—— DI TERRA — (terrestre) — Quella che è formata naturalmente dalla terra che trovasi sopra il luogo, o dalla terra trasportatavi a modo di rialto, sostenuta margini a scarpa, con un'area di rottami o di ciottolato.

STRADALE (ISPETTORE) — (Voier) — Titolo che da tempo si dà ad un officiale incaricato di vegliare nelle città alla pulizia e conservazione delle contrade, affinchè siano, conforme ai regolamenti, sicure, comode o di facile accesso.

Eravi un tempo un *ispettore superiore* (grand-voier). Era il titolo di una carica eminente coperta da personaggio di alta considerazione. Essa era riunita a quella di gran-tesoriere di Francia. Il duca di Sully, sotto Luigi XIII, fu l'ultimo ad occupare quel posto. Da quel tempo, e pei cambiamenti che l'ampliazione di Parigi hanno apportato in questo ramo della polizia municipale, il titolo d'*ispettore* si dà a diverse persone particolarmente impiegate ne' lavori di costruzione e di architettura, i quali ne esercitano le funzioni sotto la sorveglianza delle autorità municipali; sono chiamati *commissarj stradali*.

—— (UFFIZIO) — Ramo dell'amministrazione municipale, che ha per oggetto lo stabilimento, la manutenzione ed il miglioramento delle strade, delle contrade, delle piazze in una città, come pure la sorveglianza di tutto ciò che può interessare, in questo genere, la sicurezza e la salute pubblica.

A Parigi questo ramo d'amministrazione è diviso in due sezioni.

La prima, che è nelle attribuzioni del prefetto del dipartimento, comprende tutto ciò che risguarda l'apertura, l'allineamento, l'allargamento o raddrizzamento delle contrade, delle piazze, l'altezza delle case, la sorveglianza amministrativa delle costruzioni particolari che si eseguiscono nelle città e nei sobborghi, e la osservanza di tutti i regolamenti che hanno rapporto coll'arte di fabbricare.

La seconda è nelle attribuzioni del prefetto della polizia. Essa ha per oggetto principale di invigilare sui fabbricati che possono minacciare ruina, su gli sporti, i ristauri, gli accessorj, come tettoje, insegne attaccate all'esterno delle case nelle contrade, piazze, vicoli ecc. Ha pure una ispezione sulle latrine, sui cessi, sulle loro riparazioni; in una parola su tutto ciò che, in queste costruzioni, interessa la sicurezza e la salute pubblica.

STRAPAZZARE — (Strapasser) — Far male per negligenza, o per affettazione di semplicità. Più propriamente si applica questa parola alla poca cura osservata della purità de' contorni.

STRAPPIOMBARE — (Surplomber) — Essere fuori di dirittura, non essere a piombo; e dicesi di un muro, d'una colonna, d'una facciata di casa ecc.

STRAPPIOMBO — (Surplomb) — Difetto di ciò che non è a piombo. S'intende particolarmente delle costruzioni la cui natura è d'essere perpendicolare, e non di quelle che hanno la forma piramidale.

STRATONICA — (Stratonicée) — Città dell'Asia minore, nella Caria, ove sonosi conservati molti avanzi d'antichità.

Quantunque questa città, come indica il suo nome, risalga ad un'epoca molto rimota, avendo ricevuto il suo nome da Stratonica, moglie di Antioco Sotero, sembra però che sia stata in gran parte rifabbricata da Adriano. Scorgesi infatti, al dire di Choiseul-Gouffier, nelle sue ruine l'impronta d'un gusto posteriore all'era dei Seleucidi, e poco degno di quell'epoca gloriosa per le arti.

La città di *Stratonica* era rinomata per due grandiosi tempj, quello d'Ecate e l'altro di Giove *Crisacoreo*, ove solevano adunarsi gli abitanti delle città della Caria. Non ne rimane a' dì nostri alcun vestigio; ma vi si trovano però non pochi altri monumenti.

Tra questi il muro di un recinto quadrato, un po' più lungo che largo, costruito in marmo bianco. Le facce esterne di questo monumento sono ornate d'una base e d'una cornice di ottimo gusto. Al di sotto di questa si veggono degli ornati rotondi in forma di patere, o di scudi. I due gradi che sorgono al di sopra della cornice, e che indicano rientranza di pietre in forma piramidale, ha fatto nascere il sospetto che il monumento fosse di genere sepolcrale. Questa congettura viene confermata da una lunga inscrizione greca, in capo alla quale si legge: *Monumento di Fileco.*

Fra le ruine di *Stratonica* osservasi gli avanzi di una muraglia che sembra aver formato il recinto di una corte, il cui interno era decorato da colonne corintie. Esse sono troppo spaziate perchè gli architravi possano reggere dall'una all'altra colonna. Il loro fusto è interamente liscio: l'altezza è di 9 diametri, e il diametro è di 4 a 5 piedi. La forma del capitello è ellittica: differisce dal corintio ordinario per la grandezza delle volute, per la disposizione, la forma e la divisione delle foglie, che sono d'ulivo.

Il viaggiatore, a cui togliamo queste particolarità, fa menzione degli avanzi considerevoli di un teatro di marmo, la cui pianta, a suo giudizio, non differisce da quella di Telmisso che in alcuni dettagli. Ha notato che gli appoggiatoj che terminano i gradini all'orlo delle scale sono ornati di artigli d'aquila di bella esecuzione. La decorazione della scena consisteva in colonne e statue di cui si veggono ancora gli avanzi nel posto ch'essa occupava. Sonovi pure dei tamburi di colonne ovali.

Frammezzo ad una quantità immensa di ruderi, v'è una porta, nella sua integrità, degna di osservazione. I profili del suo coronamento offrono alcune particolarità. Primieramente, la cornice scolpita sul sopralimitare vi poggia immediatamente, senza fregio nè architrave. In secondo luogo invece di far profilo nel suo giro da ciascun lato, essa è tagliata perpendicolarmente.

Vi ha pure, fra varj frammenti di scultura, un'ara rotonda con teste di toro e con ghirlande. Su quest'ara è scolpita un'inscrizione molto guasta. Un resto di trabeazione ha conservato sul fregio un bassorilievo rappresentante una corsa di carri. (*Estratto dal* Viaggio pittoresco nella Grecia, *di Choiseul-Gouffier.*

STRIE — (Striure) — Così chiamansi, in una colonna scanalata, le scanalature col relativo listello. (V. Scanalatura).

STROMBARE — (Embraser) — Fare una strombatura nella grossezza d'un muro.

STROMBATURA — (Embrasement) — Allungamento interiore fatto nella grossezza d'un muro a'lati d'una porta, o di una finestra.

* STRUMENTI — Diconsi le macchine, gli ordigni ecc., per facilitare l'operazione di checchessia; quindi quelli ancora del pittore, dello scultore, dell'architetto ecc. — *boss.*

STRUTTURA — (Structure) — Questo vocabolo formato dal latino *structura* è, quantunque preso ordinariamente in un significato più nobile, un sinonimo di *costruzione.* Esso esprime la maniera con cui un edificio è costruito; e differisce da costruzione nel senso, che quest'ultimo termine si applica generalmente a quella parte dell'architettura che comprende tutto ciò che vi ha in quest'arte di materiale, di meccanico, di scientifico, ed alla qualità de'materiali o del loro impiego in un fabbricato; *struttura*, per lo contrario, termine più elevato, e per così dire del linguaggio poetico in questo genere, abbraccia i rapporti esterni dell'arte che si manifesta agli occhi per l'arditezza delle masse, la bellezza delle forme, la proporzione degli ordini e la maestria dell'esecuzione.

STUCCARE — (Jointoyer) — Turare con stucco le commessure delle pietre.

STUCCO — (Stuc) — Materia per uso propriamente di riturar fessure ed appiccare insieme.

Lo *stucco* è un composto, una specie di cemento fatto con polvere di marmo e con calce, di cui si fa uso nell'architettura per fare intonachi, o rivestimenti, ornati e figure a bassorilievo.

Fra le molte ruine di antichi edificj ci sono rimaste delle opere di *stucco* la cui conservazione prova quale ne possa essere la durata. La costruzione dei Romani fu in particolar modo favorevole all'impiego dello *stucco.* Sia che usassero quasta specie di mura-

zione, in cui il semplice pietrame ed altri piccoli materiali erano resi fra loro aderenti per mezzo della malta liquida di calce e di pozzolana; sia che si servissero del mattone, dell'*opus-incertum*, o del *reticolato*, le cui commessure venissero riempite della stessa malta; essi coprivano queste costruzioni d'intonaco di *stucco*, cui si attaccavano con una grande tenacità. Su questi intonachi comuni essi stendevano un'altra mano di uno *stucco* molto più fino, suscettibile d'un bel polimento. Quest'intonaco di *stucco* veniva poi dipinto, od ornato di figure a bassorilievo dello stesso composto, ma fatto con più diligenza. Di questa specie di *stucco* parla Vitruvio sotto le parole *albarium opus*, od *opus coronarium*.

Questa materia serviva a fare le cornici, i profili, e tutti i dettagli dell'architettura. È lo stesso processo ritrovato ai tempi di Raffaello, per la decorazione delle logge del Vaticano, i cui modelli furono copiati particolarmente dalle terme di Tito.

Lo *stucco*, tal quale viene anche oggigiorno impiegato in Roma, componesi, come abbiamo detto, d'un miscuglio di calce e di polvere di marmo, in variata proporzione secondo l'impiego che se ne vuol fare. Operata che sia la detta mescolanza, esso forma subito una pasta più o meno molle e duttile, che facilmente e a piacere viene applicata agl'intonachi, nei quali si vuol adoperarlo. E questo è un vantaggio sul gesso, che non conserva per molto tempo la sua duttilità. Quando lo *stucco* ha acquistato un po' di consistenza, si dà ad esso o con forme, o con altri strumenti la foggia generale dell'oggetto che si vuol rappresentare. Durante una tale operazione, la sua consistenza va sempre più aumentando. Allora si può tagliarlo, foggiarlo, gratugiarlo, ed in questo stato si presta, come un'argilla ancor flessibile, al lavoro dello stuccatore. Finalmente esso indurisce a poco a poco, ed acquista una solidità che il gesso non può mai avere, e superiore anche a quella di molte pietre. Aggiungasi ch'esso non è soggetto a screpolare come il gesso, che è suscettivo di quella finitezza che si può desiderare, e che conserva inalterabili i colori ch'esso riceve.

Lo *stucco* da rivestimenti lisci, quando sia preparato con diligenza ed in una stagione che gli permetta d'indurire prima d'essere esposto alle intemperie della pioggia o del freddo, acquista, anche nell'esterno degli edificj, una grande solidità.

Gli ornamenti di *stucco* hanno il vantaggio d'essere molto più economici che non sono gli stessi oggetti scolpiti in pietra, od in legno. Questa economia per gli ornati che si ripetono, come sono, per esempio, i rosoni nei cassettoni delle vôlte, risulta dal poter essere questi gettati, e quindi non d'altro abbisognano che di un leggero ritocco. Bramante fu il primo ad impiegare questo metodo nella decorazione delle vôlte da lui cominciale in San Pietro. (Vedi gli articoli Lazzari, detto Bramante).

Si fanno in Francia degli *stucchi* composti di polvere di marmo, e di gesso, in cui si introducono dei colori, ed a cui si dà un polimento che rassomiglia in lucidezza perfettamente ai marmi. Sì fatti rivestimenti si conservano per molto tempo ne' luoghi secchi; ma l'umidità fa loro perdere facilmente lo splendore che avevano acquistato.

L'uso ha dato il nome di *stucchi*, non solamente agl'intonachi ed alla loro materia, ma ben anche alle opere di scultura e di ornato che sono state eseguite con tale composto. Con siffatta denominazione si chiamano le figure che fanno parte degli arabeschi delle logge del Vaticano, conosciute sotto il nome di *stucchi di Raffaello*.

Quest'arte ha acquistato, nella scuola di questo grande pittore, tutta la perfezione che gli antichi le avevano saputo dare, tanto per la composizione della materia, che pel gusto e pel felice impiego che se ne fece. Perciò Giulio Romano la trasportò in Mantova (V. l'articolo Pippi) ove eseguì di *stucco* il famoso fregio, di cui abbiamo parlato al suo articolo, come pure una quantità d'altri oggetti d'ornato interno.

STUDIO — (Etude) — Questo vocabolo ha diverse significazioni nel linguaggio delle arti del disegno.

È per primo, esso viene preso in quel significato generale che ha in tutti i rami della letteratura e delle scienze. Così si studia un'arte come si studia una scienza, vale a dire con quella applicazione dello spirito che è necessaria all'acquisto delle cognizioni dipendenti dallo spirito.

L'uso ha introdotto, nella parola *studio*, una differenza notabile fra le cose suscettibili di essere insegnate ed apprese. Da una parte sono quelle che l'esempio, la ripetizione degli atti, la così detta *pratica*, dimostrano facilmente, e non ammettono come principale l'azione dello spirito e le sublimi facoltà dello intelletto; tali sono tutti i rami delle arti industriali. Dall'altra parte si trovano quelle che di loro natura dipendono più particolarmente dalle facoltà morali, che richiedono l'azione immediata dello spirito e del senso interno, che sono basate sopra un corredo di cognizioni, e richiedono la riunione dei rapporti più delicati o più estesi; tali sono tutte le divisioni delle scienze e delle arti d'imitazione. Perciò non si studia un *mestiere*; ma si dirà bene studiare un'arte, applicarsi allo *studio* della pittura, abbracciare lo *studio* dell'architettura.

Lo *studio* di un'arte d'imitazione si compone pertanto di varie sorta di *studj*, gli uni principali, gli altri accessorj. Nel numero de' primi va posto lo *studio* della natura, non inteso qui nel significato generico della parola natura, che abbraccia tutto, ma nel senso ristretto che gli artisti danno alla ricerca della conformazione de'corpi, e soprattutto del corpo umano; lo *studio* del disegno, vale a dire quello dei colori e degli effetti della luce; lo *studio* della prospettiva; lo *studio* della composizione, della passione e della espressione. Possiamo collocare nella classe dei secondi lo *studio* del costume, del carattere, quello

dell'antichità e della storia. Tuttavolta la parola *studio*, come indicante l'insieme od il risultamento di ciò che l'artista ha appreso e di ciò che fa, si appropria di preferenza alla parte principale che è il disegno o la scienza del nudo. Di questa cognizione acquisita intendiamo per lo più di parlare, quando si dice d'un artista che ha dello *studio*, che manca di *studio*.

La parola *studio*, presa particolarmente in quest' ultimo significato, si trasporta eziandio all'opera; dicesi quindi di un quadro, di un disegno, d'una figura, che è bene o male studiato, che vi ha troppo o poco *studio* nella sua esecuzione. In generale s'indica con ciò ora il merito stesso, ora il difetto del disegno, quando la negligenza o la ignoranza dei dettagli, quando la diligenza troppo servile e troppo minuziosa che si adopera nell' eseguirli.

V' ha un grado di *studio* conveniente alle opere, sia in ragione della loro specie, sia in ragione delle loro dimensioni, sia in ragione del posto che occupano e dell' effetto che devono produrre. L' eccesso nello *studio* d'un'opera può nuocere al piacere stesso della imitazione. Oltre a molte ragioni, che sono di pertinenza dalla teoria pratica dell'arte, se ne può rendere una generale, ed è che un tal eccesso fa vedere la fatica, e mettendo troppo allo scoperto i mezzi impiegati dall'artista, chiama su questa parte sola l' attenzione che lo spettatore dovrebbe stendere sul totale. Così di rado le opere in cui prevale questo eccesso avranno il pregio di lusingare la immaginazione, di parlare al sentimento ed all' anima. È necessario che vi sia dello *studio* in un'opera, ma questo non deve mostrarsi.

L' idea di *studio*, come l'abbiamo or ora considerata nelle opere d'arte, corrisponde sino ad un certo punto a quella di scienza delle parti e di esecuzione de' dettagli: per questo si dà il nome di *studj* (tanto al plurale che al singolare) ai lavori che l'artista, o per apprendere, o per perfezionarsi, intraprende dietro i modelli della natura e quelli dell'arte.

Così chiamiamo *studj* le teste, le parti del corpo umano, le figure intere imitate senz'altro scopo fuor quello d' imparare o di mostrare quello che si sa; così pure chiamiamo *studj* le così dette *accademie* nel linguaggio delle scuole, i panneggiamenti copiati sul modello. Questi lavori parziali e di dettaglio formano una parte dell' insegnamento delle arti del disegno; e quando se ne considera l'oggetto e lo spirito, si vede che in fondo altro non sono che un metodo d'istruzione analitica, affatto simile a quello che seguono i maestri nelle scuole delle belle arti.

È proprio del nostro spirito l' essere condotto al tutto per mezzo delle parti, e aver bisogno di scomporre per imparare a comporre. Ma vi sono pur anche degli abusi inerenti a questo metodo, se non vi si pone attenzione; l' uno è di abituare troppo lungamente lo spirito a vedere il tutto nelle sue parti, e non mai le parti nel tutto; l' altro di avvezzarsi a fare delle opere che mancano d' interesse, delle figure senza scopo, delle attitudini senza azione, delle teste senza espressione. Da ciò provenne quel gusto freddo ed insignificante d' opere denominate *accademiche*. Questo abuso deriva da un difetto di ragionamento sugli oggetti di *studio*: bisogna riguardarli come mezzo, e non come scopo dell'arte; perocchè lo scopo dell' arte è di piacere; e la scienza, che è il mezzo di giugnere a questo scopo, non deve farsi scopo essa medesima.

Quasi nello stesso significato grammaticale, ma sotto un altro rapporto dell' arte, suol darsi il nome di *studj* a tutte le operazioni preliminari d'un'opera. L' artista, in qualunque siasi genere, prima di procedere alla esecuzione di ciò che ha progettato, si prova in più maniere, e prelude a ciò che deve fare, ora con schizzi variati, ora, quando ha fissato il progetto, con frammenti o di composizione, o di figure, o di panneggiamenti, su cui fissa il suo pensiero e determina la scelta, risparmiando per tal modo nella esecuzione le incertezze ed i tentativi.

Sonosi conservati in tutti i generi alcuni dettagli di *studj* de' grandi maestri e delle loro opere più famose. Questi *studj* hanno ancora per noi un merito particolare, quello di farci assistere alle deliberazioni della mente di que' sommi uomini, d'iniziarci nel segreto de' loro più intimi pensieri, di rivelarci le vie da loro battute, gli errori che hanno saputo sfuggire. È per così dire un itinerario del loro genio. Così questi *studj* formano il più prezioso ornamento dei gabinetti di disegno.

Una parte di tutto ciò può applicarsi alla architettura. Gli *studj* degli allievi consistono pertanto nello esercitarsi su tutti i particolari che entrano nella composizione degli edificj.

Anche i maestri studiano l'insieme delle loro composizioni in parti separate: si rendono ragione dell' effetto generale con saggi preliminari; fanno *studj* di piante e di alzati, di profili e di membri architettonici. Anzi non vi ha forse un'arte che più dell'architettura esiga tanto imperiosamente l'uso di *studj* separati; e forse l'architetto è quello che ne fa di più, se è vero che si possano riguardare le sue piante ed i suoi alzati, anche definitivi, come *studj* del monumento che dev' essere da lui innalzato.

STUFA — (Poêle-Etuve) — I Romani conoscevano certe specie di *stufe* per riscaldare le loro stanze e gli altri appartamenti della casa: erano fornelli costruiti sotto terra, nella lunghezza dei muri, con tubi che corrispondevano ad ogni piano, ed alle camere che volevano riscaldare.

In questa guisa tutt'ora nelle regioni del nord si praticano le *stufe* ne' palazzi: un solo focolajo sotterraneo comunica il calore a tutte le parti di un fabbricato. Simili *stufe* devono essere costrutte e distribuite in vista della comunicazione dei tubi di calore.

Più comunemente, ne' paesi meno freddi, la *stufa*

è un fornello di terra cotta o di metallo collocato stabilmente in una stanza, od in modo da poter essere levato, su piedi di ferro che lo isolano dal palco su cui è situato, avente verso la sua parte superiore un tubo, da cui esce il fumo.

Vi sono delle *stufe* costruite in modo che la bocca per la quale s'introduce la legna è nella stanza attigua, cosicchè la *stufa* può riscaldare due stanze in una volta. Ciò si ottiene fabbricando la *stufa* contro ad un tramezzo, in cui si fa un'apertura. Del resto tutte le specie diverse di costruzione possono aver luogo in materia di *stufe*, o per la distribuzione delle bocche, o pel condotto del fumo, o, per meglio dire, del tubo da cui esce.

Altrettanto possiamo dire delle forme e della decorazione delle *stufe*. Se ne fanno a guisa di piedestalli sormontati da colonne che contengono il tubo; altre sotto la forma d'un obelisco. Il ferro fuso, o la terra cotta, o smaltata che si adopera in quadri nella loro fabbricazione, ricevono pure degli ornati d'ogni genere, che è inutile il descrivere.

Dicesi *stufa* anche un luogo chiuso, riscaldato da un fornello od altro costruito appositamente, per promuovere il sudore. I Romani lo chiamavano *caldarium* o *laconium*; ed era uno dei locali dei bagni o delle terme.

Sonovi di queste *stufe* naturali; e consistono in sotterranei scavati in luoghi vulcanizzati. Tale si è a Pozzuoli quella denominata *sudatorj di Tritoli*.

* STURM (Lionardo Cristoforo), celebre architetto, nativo di Altdorf e figlio del filosofo, studiò nell'accademia di Lipsia, dove cominciò a farsi conoscere, onde lasciate le scuole, il duca di Brunswick lo fece professore di matematica a Wolfenbüttel; indi professò tale scienza a Francoforte sull'Oder. Il duca di Meclemburgo nominollo suo consigliere e intendente delle sue fabbriche. Negli ozii di tale impiego compose le opere che lo resero celebre; ma il soverchio lavoro gli rovinò la salute, e morì a Gustrow nel 1719, di cinquant'anni. Le opere di Sturm, scritte in tedesco, sono poco diffuse in altri paesi, e le principali sono: *Introduzione all'architettura civile; Trattato d'architettura militare; Introduzione all'architettura militare; Il vero Vauban; Paralello fra i sistemi di fortificazione di Vauban, Cohorn e Rimpler; Idea e compendio dell'architettura civile e militare*, vastissimo libro, che è una vera enciclopedia architettonica. Ad imitazione dei Francesi che inventarono nell'architettura un nuovo ordine, cui dissero francese, anche lo Sturm volle inventare un ordine che chiamò prima tedesco, indi semplicemente nuovo ordine; cosa che, come quella di Filiberto dell'Orme, benchè più ingegnosa di Sturm, non prese piede. — DE BON.

SUCCHIELLO — (Tariere) — Strumento di ferro da bucare, fatto a vite, appuntato dall'un de' capi, e dall'altro ha un manico per lo più di legno.

* SUCIDO o SUDICIO — Imbrattato, sporco. Quando parliamo del colore delle macchie delle pietre dure o simili altre cose, per similitudine diciamo, color sucido o sudicio, un colore qual sia più o men chiaro, ma affumicato, e che pende al nericcio; e più propriamente, che è privo di quella vivacità che sogliono avere tutti i colori schietti, ciascheduno per se stesso. — BALD.

* SUGGERIO o SUGERIO, nacque nel 1082 a Tour nel Beauce, e di dieci anni entrò nell'abbazia di San Dionigi, ove Luigi il Grosso venne allevato. Questi recatosi in corte, seco condusse il Suggerio e lo tenne caro. Morto nel 1122 l'abate, Suggerio ne ottenne il posto che in quel tempo comprendeva l'intendenza della giustizia, la guerra e le negoziazioni, ed egli preso dallo spirito del secolo, mostrò un lusso più dicevole ad un barone che ad uomo di chiesa. Tocco dalle virtuose esortazioni di San Bernardo, riformò severamente sè stesso ed il suo convento nel 1127. Fu uno dei più intelligenti al suo tempo in architettura. Nel 1140 rifabbricò la chiesa di San Dionigi all'Abbazia presso Parigi, e ne diede egli stesso la descrizione. Morì di anni settanta nel 1152. — DE BON.

SUGGEZIONE — (Sujétion) — Chiamasi così in architettura, sia nella costruzione degli edificj, sia nella fabbrica delle case, una certa necessità che prova l'artista di doversi conformare ai bisogni ed alle convenienze di alcuni usi, o di assoggettarsi a certe incomodità di vicinato o di località, che sono inerenti al terreno sul quale egli fabbrica. Sotto questo rapporto vedi Servitù.

La parola *suggezione*, come più generica, si applica di preferenza alle difficoltà di far accordare, nella pianta e nell'alzato degli edificj, la regolarità, la bellezza della disposizione, i principj astratti dell'armonia, dell'arte e del gusto, con ciò che esigono l'impiego del monumento, il servizio interno delle sue convenienze, la facilità de' locali disobbligati, o de' suoi aditi, ed i suoi rapporti colla principale destinazione. Qualunque sia, in speculazione, il bisogno di simmetria, di bellezza e d'armonia pel piacere dello spirito e degli occhi, vuolsi convenire che nella realtà, ogni edificio dovendo essere il risultato di un bisogno, è il bisogno stesso che deve dettare la legge. L'architettura non ha, come le altre arti, il privilegio di lavorare unicamente pel piacere. Tuttavia, come è stato altrove sviluppato (V. Architettura), quest'arte ha il segreto, forse più d'ogni altra, di produrre un piacere che le è proprio; cioè di far emergere bene spesso la bellezza che noi cerchiamo dal bisogno che noi esigiamo, e di piacere per quella via stessa che sembrava doversi opporre al piacere. In ciò si vede l'ingegno dell'architetto, e la difficoltà d'una imperiosa *suggezione* diverrà talvolta, sotto la mano dell'artista ingegnoso, il principio di una bellezza inattesa.

SUNIO — (Sunium) — Antico borgo dell'Attica, situato sul promontorio dello stesso nome, ove sonosi conservati avanzi preziosissimi di antichità: la collezione delle *Unidited antiquities* ce ne ha dato esatti

dettagli, mentre prima non avevamo che vaghe nozioni dal viaggio dello Spon e di Wheler.

Due principali monumenti che, per la purezza dello stile e della esecuzione, sembrano appartenere ai bei tempi dell'architettura, meritano l'attenzione degli artisti e degli storici dell'arte.

Il primo è quello denominato *propilei*. Pare che *Sunio*, al pari di Eleusi e di Atene, avesse il primario suo tempio sopra un'eminenza, che era la rocca della città, e che questa rocca avesse pure, come le altre delle surriferite due città, un ingresso con qualche architettura. Però i *propilei* di *Sunio* hanno minor grandezza ed un disegno molto più semplice.

La pianta di quest'edificio, come ce la presentano i disegni della collezione sopra citata, si limita ad un quadrato lungo che non ha però in lunghezza il doppio della larghezza. Esso componevasi di due muri nella sua lunghezza, i quali ne mostrano ancora gli avanzi in giro da ogni lato dell'ingresso principale. Del resto, non saprebbesi meglio paragonare l'insieme che ai tempj detti in *antis* da Vitruvio. In fatti ciascuno dei due muri formanti il corpo dell'edificio termina alla estremità da un'*anta* o pilastro, che si ripiega per ragguagliarsi alle due colonne, a cui è circoscritto il suo peristilio, il quale, com'è, formerebbe ne' grandiosi tempj peripteri il così detto *pronao*. La stessa pianta, la stessa disposizione si osservano nella parte posteriore. Il disegnatore di quest'avanzo d'antichità ha integrata questa facciata terminando, al di sopra dell'architrave, il coronamento con un frontone ed un fregio dorico ornato di triglifi, le cui goccie sonosi conservate sull'architrave. Probabile a noi sembra questo riordinamento.

L'ordine dorico di questo edificio somiglia moltissimo a quello del tempio di Minerva in Atene: ha la stessa forma, lo stesso garbo, la stessa proporzione; di maniera che se si volesse giudicare dell'epoca de'monumenti dorici dall'allungamento della proporzione delle loro colonne, dovremmo dichiarare l'architettura dorica di *Sunio* contemporanea a quella del Partenone. Le colonne hanno del pari cinque diametri di altezza, con una frazione di più pel capitello, e non hanno pur esse che una piccola restremazione.

Sonosi conservati a *Sunio* avanzi più considerevoli d'un monumento importantissimo, o tempio che sembra avere, come in Atene, coronato l'acropoli della città. Questo tempio era stato veduto ed esaminato attentamente da Wheler, il quale, nel suo *viaggio*, fa menzione di quattordici colonne, cui era allora ridotto. E di quattordici colonne componesi l'avanzo di questo tempio, nei disegni dell'opera che abbiamo superiormente citata.

Del *periptero* di questo tempio sussiste una fila di nove colonne da una parte, e di tre soltanto dall'altra, colle due colonne del *pronao* che ha conservato ancora una delle sue ante. Sarebbe cosa facilissima, dietro questi dati, di riordinare l'insieme, tanto era uniforme la disposizione dei tempj greci. Cosicchè possiamo affermare che questo, di cui parliamo, doveva avere sei colonne nelle facciate, e tredici nelle ale, comprese le colonne d'angolo. I frontoni e le parti superiori del cornicione sono distrutte, ma sussiste ancora l'architrave, colle goccie che indicano i triglifi. L'ordine dorico senza base di questo monumento sembra assolutamente quello stesso del Partenone di Atene. Il tempio sorgeva sopra tre gradini, che ne formavano lo stilobato. La superficie delle colonne, dalla parte soprattutto ove sono esposte all'aria del mare, è sensibilmente corrosa.

Sarebbe desiderabile che si potessero fare degli scavi intorno e nel recinto dei monumenti di *Sunio*; probabilmente si scoprirebbero, oltre l'insieme della loro pianta, delle particolarità più istruttive di quelle che risultano dalla sola veduta delle loro ruine.

SUPERFICIE — (Superficie) — Dicesi in architettura della parte esterna de' varj materiali che si sottopongono al lavoro degli strumenti; come levare la *superficie* di una pietra, di un masso ecc., polire la *superficie* di una tavola di marmo, e simili.

SUOLO — (Sol) — Dal latino *solum*. La superficie della terra, l'area propriamente detta, lo spazio sul quale s'innalza una fabbrica.

I latini impiegavano anche questo vocabolo per indicare una superficie qualunque distinta dal terreno, sulla quale innalzavano diversi oggetti. Perciò Plinio (o per meglio dire Varrone) descrivendo i cinque corpi piramidali della tomba di Porsenna, che ne formava il coronamento, e che per conseguenza posavano sopra una superficie molto elevata al disopra del terreno, dice: *Supra quas uno solo quinque pyramides*. Qui si ha da intendere e tradurre *uno solo* per *una sola piattaforma*.

* SUSTRE — Funi grosse fatte di giunchi, con le quali si tirano i gran pesi. — BALD.

SVELTO — (Svelte) — Questo vocabolo tolto dalla lingua italiana, con cui essa ha formato anche la voce *sveltezza*, esprime ne' corpi viventi e nelle opere di imitazione una certa qualità che sente di grazia, di delicatezza, e soprattutto di leggerezza.

Quindi *svelto* diremo, quanto alle qualità corporee, chi ha una corporatura snella, sciolta e leggera.

Simile proprietà noi ricercheremo del pari nel disegno, nella proporzione e nell'insieme di una figura dipinta o scolpita, in quanto che questa qualità, non avendo nulla per altro di esagerato, contrasta con la pesantezza o la mancanza di eleganza. Sembra pertanto, al dire di Plinio, che si ammirasse una volta nella Grecia lo stile delle statue di Lisippo, il quale, allontanandosi dalla maniera pesante e dalla statura quadrata che un gusto più severo assegnava alla conformazione de'corpi, seppe imprimere alle sue figure quel carattere più leggiero che possiamo indicare coll'aggiunto di *svelto*. Del resto si sa, che il gusto, espresso da questa parola, conviene a una certa classe di soggetti e di figure, nè potrebb'essere applicato a tutte.

Nel definire questo gusto nel modo sopra indicato, è chiaro che vi sono poche opere artistiche, o anche d'industria, alle quali non possa più o meno appartenere la qualità di *svelto*. Ne' lavori manuali dell'uomo sonovi tante maniere di renderli più o meno piacevoli, che le idee di eleganza e di delicatezza, comprese nella parola *svelto*, ne introdurranno tal volta l'uso, soprattutto trattandosi di opere che comportino forme che si possano allungare o restringere, come sono, per esempio, vasi, treppiedi, candelabri ecc.

Sotto questo rapporto può l'architettura appropriarsi altresì l'idea e la qualità di *svelto*. Senza parlare delle varietà di proporzione in ogni ordine di colonne, la cui gravità o leggerezza costituiscono più o meno il carattere speciale, è chiaro che la costruzione da sola, secondo la specie de' materiali che impiega, secondo la natura delle piante e degli alzati, può dare ai sostegni una procerità, una esilità di mole che produca all'occhio un effetto somigliantissimo a quello d'una statura *svelta* in un corpo, o di una proporzione leggera ne' membri, di cui esso è composto. Ora l'insieme d'una costruzione consimile tanto nell'interno che nell'esterno di un edificio potrà essere denominato *svelto*.

Questo effetto colpirà più particolarmente i sensi ne' monumenti di quel genere di costruzione che si chiama *gotica*, in cui la natura del gusto che loro è propria, sciolta da ogni regola, da ogni sistema ragionato di rapporti fra il tutto e ciascuna delle sue parti, trovossi libero d'ogni suggezione, e, non cercando punto la bellezza nella proporzione, non mirò che a cattivarsi l'ammirazione dell'istinto, e se la cattivò precisamente colla sproporzione. Ed a questa, per lo più, è dovuto il carattere di que' sostegni slanciati che, non avendo a provare nè carico nè spinta, hanno permesso, nell'interno, di stabilire più vuoti che pieni: e dalla procerità o dalla esiguità dei sostegni, e dalla grandezza dei vuoti fra loro risulta quello *svelto* che vantasi in alcuna di tali costruzioni.

Sembra da tutto ciò potersi conchiudere che se *svelto*, per essere una qualità lodevole, dev'essere ristretto, come ogni altra qualità, fra certi limiti che qui sarebbero la soverchia pesantezza e la soverchia leggerezza, dovrà avvenire di *svelto*, nell'insieme e nelle parti d'un edificio, quello che avviene nell'insieme e nelle parti del corpo umano, e delle imitazioni fatte dall'arte; vale a dire che, come la sproporzione fra la grossezza e l'altezza del corpo umano vi produce la magrezza ed il vizio di una struttura gracile e spiacevole, del pari un'impressione simile risulterà agli occhi ed allo spirito da qualunque leggerezza, procerità o arditezza di alzato che sarà dovuta a una disarmonia fra il diametro del sostegno e la sua altezza. Che se talvolta trova qualche ammiratore, bisogna soltanto conchiudere che nelle opere artistiche il senso comune ammira meno le cose in sè stesse, che la difficoltà reale o apparente della loro esecuzione.

* SVÈRZA — Piccol pezzo di legno o pietra, con che si raccomodano fessure di legno, pietra o muraglie. — BALD.

* SVERZARE — Mettere sverze. Usano coloro, che alzano muraglie di sassi, il calzare ognuno di quei sassi, che stanno nella parte esteriore del muro, con isverze de' medesimi sassi; perchè avendo questi per ordinario più tosto del tondo, malamente si posano sopra le spianate de' muri; che però senza tale industria verrebbe la muraglia debolissima. Alcuni ne' nostri tempi sono stati ingannati da' Capimaestri e Muratori, per soverchio desio di risparmiar briga e spesa, avendo convenuto con essi prezzo determinato per la fattura della muraglia a tanto il braccio, con somministrar loro i materiali; donde è avvenuto poi, che i lavoratori, per fare coll'avanzo del tempo guadagno, hanno lasciato di sverzare i lor muri; e così a cagione della rotondità del sasso, sono rimasti, fra l'uno e l'altro, gran buche e convente: a questo anche aggiugnendo essi il non ispianare col martello i sassi che debbono stare a filo del muro, hanno poi riempito e pareggiato esso muro con gran quantità di calcina; e così conducendo una muraglia brutta, debole e ineguale, hanno apportato a' padroni spesa di gran lunga maggiore. — BALD.

* SVERZARE — Si dice anche certa sorta di legname, il quale con facilità sverza; cioè schianta nella superficie, sollevandosi da essa alcuni pezzetti di legno acuti, a foggia di sverze. — BALD.

SVESTIRE — (Dévétir) — Togliere, staccare un rivestimento.

T

TABERNA — Questo vocabolo, da cui si è fatto *taverne* in francese, e *taverna* in italiano, era adoperato dai Romani per indicare *bottega*. Chiamavano *tabernae argentariae* le botteghe dei banchieri, che Tarquinio il vecchio fece costruire intorno al *foro*. Avevano le commedie denominate *tabernariae*, perchè il soggetto era preso da gente di bottega, o perchè la scena rappresentava l'abitazione di gente del popolo. *Pauperum tabernas* ha detto Orazio per contrapposto a *regumque turres*.

TABERNACOLO — (Tabernacle) — In latino *tabernaculum*, che deriva da *taberna*, povera e miserabile casuccia, così denominata da *tabula*, tavola, perchè la taverna non era che una grossolana riunione di assi. La stessa parola significa particolarmente *tenda*, perchè ne' campi la tenda si componeva necessariamente di materiali leggeri e riuniti in fretta.

Perciò si traduce generalmente *tabernaculum* per *tenda*; ed è l'equivalente del vocabolo in ebreo, che

la Volgata ha tradotto colla parola *tabernaculum*. Gl'israeliti, come è noto, abitarono per molto tempo sotto le tende, come fanno anche oggidì gli Arabi e tutti i popoli nomadi o pastori, e ne conservarono l'uso sino alla costruzione del tempio di Gerusalemme. Essi chiamarono *tabernacolo* per eccellenza quella specie di tenda portatile, fatta di legno di cedro, che essi innalzavano in ogni sito del deserto ove ponevano i loro accampamenti. Questa tenda, che serviva loro di tempio mobile, racchiudeva le tavole della legge, i vasi sacri, tutto ciò che formava i simboli venerandi del culto del vero Dio. In seguito, questi oggetti furono chiusi nella così detta *arca santa*, situata nel luogo più appartato del tempio, e che portò, per tradizione, il nome di *tenda* o *tabernacolo*.

La religione cristiana ha tolto alla giudaica questa denominazione, che venne poi da lei appropriata al luogo che custodisce quanto vi ha di più sacro e di augusto, vale a dire il santo sacramento ed i vasi sacri. Nelle prime chiese il *tabernacolo* aveva ancora una rassomiglianza con quello di cui il cristianesimo ha preso il nome; e consisteva nelle drapperie, che servivano di velo al Santo dei Santi: e di là quella disposizione dell'antico *ciborio* formato di quattro colonne e d'una cupoletta con tende all'intorno che, secondo le circostanze, lo celavano alla vista di tutti. Noi abbiamo fatto vedere alla parola Baldacchino, che da esso ebbe origine quella moderna costruzione, che bene spesso venne innalzata al di sopra del *tabernacolo* e dell'altare. (V. Baldacchino).

A' dì nostri, secondo l'uso e secondo il significato dato a *tabernacolo* sull'altare dei Cristiani, questo vocabolo indica un'opera, o di legno minuto, o di marmo, o di metallo o di oreficeria, che ha diverse forme, ma per lo più quella di un piccolo edificio con una porticina, entro cui si chiude il ciborio con le ostie consacrate.

L'arte ha dato tutte le specie di forme ai *tabernacoli*, e queste forme hanno seguito il corso de' varj gusti che non cessano di provare i mobili e gli edificj. Naturalmente, non considerando che l'impiego materiale del *tabernacolo* sull'altare dei cristiani, esso venne pur troppo di sovente sfigurato sotto l'apparenza d'un *armadio*, ed allora ha acquistato il carattere volgare d'un mobile. Colla ricchezza della materia si cercò di nobilitare bene spesso, nell'opinione, la trivialità di quella forma; ma lo stile nobile o triviale è quivi, come in ogni altra cosa, indipendente affatto dal pregio materiale e dalla spesa del lavoro.

A noi sembra che vi sieno delle forme, le quali, da sè sole, hanno la proprietà di produrre nello spirito le idee di nobiltà, di santità, di venerazione. Tale si è la forma di tempio. Questa pertanto, più d'ogni altra, deve meglio convenire al *tabernacolo*; e sotto questa fu appunto rappresentato più spesso, come abbiamo veduto.

Secondo questo tipo, il *tabernacolo* rappresenterebbe una *edicola*. Se la posizione dell'altare è addossata, questo tempietto dovrà essere innalzato e disposto in maniera da presentare una facciata d'edificio. Per gli altari isolati o veduti da ogni parte, l'artista troverà nella imitazione di tutte le specie di tempj, quarangolari, circolari, o poligoni, con che soddisfare a tutte le convenienze d'aspetto, che può richiedere il soggetto.

Non si pretende, del resto, di limitare ad un sol genere di forma o di decorazione il disegno del *tabernacolo*. Vi sono molti ingegnosi concetti, che dipendono dall'arte dello scultore, e che possono felicemente essere appropriati a questo oggetto; e si potrebbono citare alcune di dette composizioni, in cui il *tabernacolo* trovasi benissimo accompagnato da cherubini in atto di adorazione.

Si è dato pure, e non di rado, alla massa generale del *tabernacolo* la forma di una nicchia sormontata da un frontone, sostenuto da colonne. (V. Nicchia).

TABLINO-TABLINUM — Così chiamavano i Romani una delle camere che formava l'insieme delle loro case. Essa era situata nella parte dell'*atrio* che guardava la porta d'ingresso. La sua posizione non è indicata da Vitruvio con molta precisione. Fa d'uopo, egli dice, dare al *tablino* due terzi della larghezza dell'*atrio*, se è di 20 piedi; se lo è di 30 a 40, vi si darà la metà di questa estensione. Se l'*atrio* ha 40 o 80 piedi, si dividerà questa larghezza in cinque parti, e se ne daranno due al *tablino*. Siccome Vitruvio non fa espressamente menzione della lunghezza o della profondità di questa camera, ma solamente della sua larghezza in rapporto a quella dell'*atrio*, così possiam credere ch'essa fosse quadrata.

Si crede che il *tablino* fosse l'archivio di casa dove il padrone custodiva i registri della sua famiglia e de' suoi negozj, stando a quello che ne dicono Festo e Plinio. Siccome però bisognava passare pel *tablino* per entrare nell'interno della casa, ed uno studio sembra mal collocato in questo luogo, così si è creduto che tale sia stata la sua destinazione ne' più antichi tempi. Quando i Romani ebbero in seguito ingrandito le loro case, l'archivio sarà stato collocato altrove; ed il locale che non serviva più a tale uso avrà continuato a portare il nome di *tablino*, nome che gli era stato dato da *tabula*, essendo stato probabilmente fornito di tavole o di armadj.

TABULA-TABULATUM — V. Tavola, Tavolato.

TACCA — (Entaille) — Piccolo taglio, che si fa nel legno, nella pietra, nel marmo ed in altri materiali; e queste *tacche* servono a più fini.

Il più comune è quello di legare insieme i varî pezzi d'una costruzione qualunque. Le *tacche* nel legno si fanno in quadrato e a metà grossezza del pezzo, a *coda di rondine*, a *dente in terzo* ecc.

Si fanno *tacche* anche nelle incrostature delle pietre o de' marmi, per incastrarvi dei pezzi posticci.

Nelle pietre del cornicione del tempio denominato

di Giunone Lucina a Girgenti, si riscontrano delle *tacche* d'una foggia particolare. Sono esse praticate e scavate a ferro di cavallo, facendo canale ai due capi delle pietre, vale a dire alle parti con cui si toccavano. Pare certo, che queste *tacche* servissero per le corde o catene, con cui veniva innalzata la pietra; quand'era posata ed in contatto con quella vicina, questo canale laterale lasciava libero di levare le catene o corde, che avevano servito ad innalzarla e a porla a sito.

TAGLIA — (Moufle) — Strumento meccanico composto di carrucole di metallo, per muovere pesi grandi.

TAGLIAPIETRE — (Tailleur de pierre) — Colui che taglia le pietre; scarpellino.

TAGLIARE — (Tailler) — Dividere, separare, o far più parti d'una quantità continua con istrumento tagliente.

TAGLIO — (Taille) — Dicesi dell'atto e della maniera di tagliare un corpo qualunque, o per toglierne una parte che sia superflua, o per dargli la forma che si vuole. Chiamasi *vivo* o *morto* il taglio, quando è *acuto* od *ottuso*.

—— (DELLE PIETRE) — (Coupe des pierres) — Il taglio delle pietre è l'arte di supplire alle ingenti pietre di cui servironsi i primi costruttori per coprire i loro edificj, a fine di renderli più durevoli e meno soggetti agl'incendj; formando con pietre di poco volume una riunione più leggera, più solida e meno dispendiosa, che si sostenga indipendentemente dalla malta, dal gesso o cemento di cui si fa uso nelle ordinarie costruzioni.

Non vuolsi confondere l'arte del *taglio delle pietre* con quella del semplice apparecchio. Quest'ultima consiste nell'ordinamento delle pietre da taglio che devono essere le une sovrapposte alle altre per formare un muro od un punto d'appoggio; laddove la prima è l'arte di formare in pietra da taglio delle vôlte e dei soffitti, in cui le pietre sieno posate le une di contro alle altre, e si sostengano mediante il loro taglio.

Gli Egizj, che hanno fabbricato in pietre da taglio i più grandiosi e durevoli monumenti che esistano, conoscevano l'*apparecchio*, e nondimeno non avevano alcuna idea del *taglio delle pietre*; per questo furono costretti d'impiegare delle pietre di una straordinaria grandezza per formare i soffitti de'loro edificj.

I Greci imitarono gli Egizj nella edificazione dei primi tempj che eressero; in fatti i soffitti e gli architravi erano enormi pietre che partivano da un muro all'altro, come può ancora vedersi negli avanzi de' loro monumenti. I Romani furono i primi ad usare il *taglio delle pietre* per costruire piattebande e soffitti di più pezzi, ed archi e vôlte a botte. La semplicità della forma e della costruzione de'loro edificj non richiedeva una maggiore abilità.

Dopo la decadenza dell'architettura, quest'arte fece un maraviglioso progresso sotto gli architetti del decimo secondo e decimo terzo secolo. La loro architettura è conosciuta sotto la denominazione di gotica moderna; la sua leggerezza, lo slancio delle sue vôlte, la varietà degli scompartimenti che la decoravano, esigevano molt'arte ed intelligenza per la esecuzione bene spesso bizzarra de'suoi concetti.

Tuttavia, siccome queste vôlte non sono che un aggregato d'archi in *pietre da taglio*, i cui interstizj sono riempiti da riquadri di murazione, così ne risulta che la maggiore difficoltà trovasi nelle chiavi comuni, a cui si riuniscono le diverse parti degli archi semplici, che compongono le travate delle vôlte; per questa ragione essi riguardavano queste chiavi come capilavori che meritavano tutta la loro attenzione. Sonosi per lungo tempo ammirate, in varie chiese, e si ammirano tuttora delle chiavi pendenti. Una delle più ardite è quella che scorgesi nel centro della crociera della chiesa di Santo Stefano del Monte in Parigi; questa chiave, in fatti, discende più di 12 piedi al di sotto della vôlta.

Il *taglio* delle rose e degli scompartimenti che gli architetti hanno fatto nelle invetriate delle chiese di que'tempi è meno difficile di quella delle chiavi, non essendo queste decorazioni che *tagli* semplici, il cui disegno può farsi sopra una superficie piana senza scorcio.

L'arte del disegnare il *taglio delle pietre* non è pervenuta alla sua perfezione che quando sono state sostituite alle costruzioni gotiche le vôlte di tutto sesto ed in pietra da taglio. Quest'ultime esigono un artificio maggiore delle vôlte gotiche, particolarmente quando esse sono irregolari e formate di parti che si riuniscano e si compenetrino. L'incontro di queste differenti parti forma allora delle curve a doppia curvità, che non possono tracciarsi nè svilupparsi sovra superficie piana, ed il cui disegno non può dare la projezione che in iscorto. Lo sbieco e la inclinazione che si riscontrano in certe parti ne accrescono a dismisura la difficoltà; la distribuzione in fine delle commessure, la direzione de' *tagli*, la maniera di tracciare secondo il disegno ciascuna delle pietre che deve entrare nella composizione d'una vôlta, e tutte queste difficoltà riunite avevano fatto riguardare l'arte del *taglio delle pietre* come una scienza occulta conosciuta soltanto da un piccol numero di operaj intelligenti, che ne facevano un mistero, e non comunicavano il loro segreto che sotto certe condizioni. Da ciò verisimilmente trasse origine in Francia quelle compagnie o società di lavoratori conosciute sotto il nome di *devoir*.

Lo scopo di queste società era quello di conservare fra loro i segreti dell'arte; ed ecco la ragione per cui Mathurin Jousse, che ha composta un'opera sul *taglio delle pietre*, la intitolò *Segreti dell'architettura*.

Filiberto de l'Orme, architetto ed elemosiniero di Enrico II, è tenuto il primo che abbia scritto sul *taglio delle pietre*, non appositamente, ma per digres-

sione nel suo trattato dell'architettura, che mandò in luce nel 1567. Egl'impiegò il terzo e quarto libro nello spiegare diversi *tagli* come quelli di porte a sbieco in giro sull'angolo, di aperture a vòlta, di mensoloni, e particolarmente di quello che fece costruire nel castello d'Anet per sostenere un gabineto ad uso di Enrico II. Diede altresì il disegno delle vòlte gotiche moderne, delle vòlte sferiche sopra una pianta quadrata, rettangolare e triangolare, delle scale a giorno, ed altre vòlte su nocciolo e rampanti.

La maniera con cui Filiberto de l'Orme spiega il disegno de'diversi pezzi ch'egli propone non è molto particolarizzata; vi si trovano parecchi errori che sono stati rilevati dagli autori che hanno scritto su questa materia dopo di lui, come Mathurin Jousse, il P. Derand e la Rue, i quali hanno più diffusamente trattato tale argomento, seguendo lo stesso metodo.

L'opera di La Rue, che è l'ultima, è la più compiuta, la più chiara, la più metodica; quindi la più stimata dagli apparecchiatori che la preferiscono a qualunque altra.

Abramo Bosse e Desargues, che hanno voluto scostarsi dalla maniera più usitata, non sono stati compresi, ed appena sono noti alle persone dell'arte.

Dopo la Rue, Frézier, ingegnere in capo a Landaw, fece un nuovo trattato sul *taglio delle pietre*, in tre volumi in 4.°, nel quale ha voluto accoppiare la teoria alla pratica. Quest'opera poteva essere di molta utilità al progresso dell'arte, se l'autore non avesse fatto uso di un neologismo ricercatissimo, per far pompa di erudizione, ricorrendo ad etimologie tratte dal greco, per la dimostrazione delle cose più semplici. Egli dà al *taglio delle pietre* la denominazione di *tomotecnia*; quella di *tomomorfia* al luogo delle figure delle sezioni, e l'altra di *tomografia* per la loro descrizione. Egli chiama *epipedografia* quello che noi diciamo sviluppamento; *goniografia* la descrizione degli angoli; la pianta è detta da lui *icnografia*, *ortografia* l'alzato. Questo scialacquo di erudizione, che sente alquanto di pedantismo, è stato sovente adottato dai dotti delle Accademie, particolarmente nell'ultimo secolo. È questo un mezzo di cui sonosi serviti alcuni per dare importanza alle cose più semplici e comuni. Però in ogni tempo si è osservato con soddisfazione, che i più grandi geometri sono ricorsi, meno degli altri, a questi piccoli prestigi scientifici, ed anzi hanno spogliato le loro opere da tutti questi corollarj, lemmi e scolj, di cui fanno mostra i saputelli. La parte teorica dell'opera di Frézier è straordinariamente lunga e faticosa per chi non è bene istrutto nelle matematiche, nojosa per chi lo è, ed assolutamente inutile per chi non le conosce. A lui possiamo anche rimproverare d'aver parlato con enfasi della teoria senza definirla, descrivendo mal a proposito ed in modo affettato la pratica delle arti. (V. Teoria e Pratica).

Quest'autore avrebbe dovuto considerare che l'arte del disegnare il *taglio delle pietre* non avendo per iscopo che operazioni puramente grafiche, queste operazioni si mostrano per se stesse, e non hanno bisogno che di alcuni principj di geometria pratica, con ispiegazioni chiare e succinte, su la forma e le principali proprietà de' corpi regolari, e relativamente alle diverse combinazioni che possono aver rapporto colla forma delle vòlte. Tali sono i cilindri, i coni, la sfera, le sferoidi, le conoidi.

Per far vedere come si possa applicare la figura de' corpi regolari al *taglio delle pietre*, facciamoci a considerare una vòlta a botte di tutto sesto. Questa vòlta potrà essere riguardata come un mezzo cilindro incavato, diviso da piani o commessure tendenti tutte all'asse del cilindro, di cui formasi il vuoto della vòlta, di maniera che ciascuna porzione di vòlta avrà la figura d'un conio, e le commessure saranno perpendicolari alla circonferenza del cilindro formante il vuoto della vòlta.

Siccome qualunque altra disposizione delle commessure sarebbe spiacevole e poco solida, così è risultato quel principio generale che, in tutte le specie di vòlta, la superficie interna è curva, e che le commessure devono essere perpendicolari a questa superficie.

Se la curva interna fosse una semi-ellissi invece di essere un semi-cerchio, le commessure perpendicolari di questa curva non tenderebbero ad un solo ed unico punto, ma a molti, osservando però che la semi-ellissi è divisa dall'una e dall'altra parte in porzioni simmetriche o equidistanti dall'asse che passa pel mezzo della vòlta, le commessure corrispondenti tenderanno al medesimo punto di quest'asse prolungata.

Siccome nel *taglio delle pietre* non si considerano che le superficie che terminano le pietre, o i cunei che devono formare una vòlta, così possiam fare astrazione da tutta la massa che queste superficie comprendono, per considerare soltanto le linee che le terminano. In questo stato di cose, se vogliamo immaginare una luce come quella del sole, che si propaghi per raggi paralelli, e che questa luce sia perpendicolare al piano sul quale è poggiato il sistema della vòlta rappresentata da linee, accaderà che l'ombra di queste linee segnerà sul piano una projezione lineare. Ed è questa projezione che gli apparecchiatori chiamano linea o tratto del *taglio* delle pietre.

In un disegno, parecchie linee non sono rappresentate che in iscorcio, laddove altre conservano la vera loro lunghezza: ecco il perchè gli apparecchiatori sono spessissimo obbligati a fare, oltre a questa projezione, degli alzati di faccia e diversi profili, onde avere le vere lunghezze e gli sviluppamenti di tutte le parti raccorciate sul disegno.

Fatto il disegno d'un'opera in pietra da taglio, serve questo per tracciare le pietre in diverse fogge. Spetta poi all'apparecchiatore il conoscere quella che meglio convenga tanto per la economia della pietra e del lavoro, quanto per la perfezione dell'opera.

Da quello che abbiamo premesso si vede che per

formarsi una idea dell'arte di tracciare il *taglio delle pietre*, convien considerare particolarmente i corpi regolari che devono formare il vuoto della loro capacità; tracciare sulla circonferenza di detti corpi le linee che devono indicare le fila dei cunci in pietra da taglio di cui esse devono essere formate, adottando questo duplice principio: 1.° che in ogni specie di vòlta a botte cilindrica le fila de' cunei devono essere paralelli all'asse, qualunque sia la loro situazione; 2.° che nelle vòlte coniche le linee indicanti queste fila devono sempre e invariabilmente tendere alla sommità del cono.

In tutti i casi, le vòlte sferiche devono essere formate da fila di cunci orizzontali formanti corone concentriche. Lo stesso deve essere delle vòlte sferoidiche e conoidiche, vale a dire delle vòlte la cui pianta è circolare e la curva ellittica, o qualche sezione conica. Perocchè tale è il vero metodo e la maniera più conveniente per formare delle vòlte solide e durevoli: ogni altra disposizione aumenta le difficoltà, le spese, e compromette la solidità. Tutte le distribuzioni bizzarre proposte da diversi autori che hanno scritto sull'arte del *taglio delle pietre*, non hanno altro oggetto che di far valere l'ingegno dell'apparecchiatore: lo stesso è pure di tutte le vòlte complicate e bizzarre che trovansi nelle loro opere. Un semplice mensolone di forma rotonda, come quello di Montpellier, è al certo preferibile tanto per la solidità che per la forma, a quello d'Anet, che a' suoi tempi fu tenuto un capolavoro per la difficoltà degli ondeggiamenti del suo contorno, che gli danno un aspetto gotico. Non bisogna, come lo ha detto uno de' nostri più valenti architetti, servirsi della facilità data dal disegno, che ne' casi indispensabili.

Devesi evitare con particolar cura quelle singolarità, talvolta temerarie od almeno spaventevoli nella costruzione degli edificj. La semplicità e la verosimiglianza, guidata dal gusto, devono sempre essere preferite nelle arti che tendono alla solidità.

Molto giudizioso è quello che scrive Frézier su questo proposito: « La novità di quest'arte e le difficoltà ch'essa contiene impegnarono gli architetti degli ultimi secoli a cercare occasione di far mostra di una scienza alla quale sagrificarono il buon gusto, persuasi com'erano che nulla potesse renderli stimabili quanto quelle opere ardimentose in cui erasi costretti di ammirare il *taglio delle pietre*; di maniera che affettavano di farne anche senza necessità. Io ho veduto, egli aggiugne, il terzo d'una torre quadrata, che si poteva far poggiare a terra, sostenuta dal solo taglio d'una piattabanda rampante, che ne elevava un angolo in aria; e simili altre temerità.

Gli artisti de' nostri tempi non trovando più il mezzo di farsi ammirare per una scienza, di cui erano state esaurite tutte le risorse bizzarre, o forse ricondotti ai veri principj dell'arte, hanno saviamente sbandito tutte quelle arditezze ridicole ed anche puerili, che non avevano altro pregio che quello della difficoltà della loro esecuzione, che non concorrevano in nulla alla decorazione degli edificj, ed anzi erano ad essi di pregiudizio in quanto che ne aumentavano gli sforzi ed il peso. Non conviene mettere in opera i così detti posa-in-falso, come mensoloni e simili, se non quando vi siamo assolutamente costretti per procurarsi qualche sbarazzatojo, o per evitare di prender il posto delle fondazioni, che questo mezzo risparmia. Aggiugneremo inoltre che fa duopo consultare piuttosto il buon gusto che di cercare queste novità, spesso ridicole, a cui sonosi abbandonati con troppa facilità gli artisti del secolo decimosettimo per far mostra del loro sapere.

L'incontro e l'intersecazione di diverse parti delle vòlte non è sempre di un bell'effetto. Una vòlta a schifo, la cui curvità sia poco concava, traversata da lunette e sormontata, come se ne vede in una delle cappelle di San Sulpizio, non fa così bella mostra come una vòlta meno complicata.

Le lunette cilindriche che attraversano una vòlta sferoidica, non producono un buon effetto da vicino, perocchè gli spigoli degli angoli sembrano inclinare a diritta ed a sinistra, come può osservarsi nella chiesa medesima di San Sulpizio; questa deformità diminuisce quando la lunetta è veduta dal basso all'alto e più da lontano, come in San Rocco; ma non iscomparisce totalmente, e non può sperarsi di renderla meno spiacevole per la natura stessa della costruzione e della sua essenza.

TALAMO — (Thalamus) — Dalla voce greca θαλαμος, letto, camera da dormire. Secondo Vitruvio, il *talamo* era situato nella casa de' Greci, come anche l'*anti-thalamus*, ciascuno da un lato dell'*oecus* o salone, nel quale stava la padrona di casa. Il *talamo* era la camera da dormire; l'*antitalamo* quella delle schiave.

TALCO — (Talc) — Pietra lamellare, composta di lamine lustranti, molto liscie, e quasi come untuose, friabili, di figura indeterminata. Ve ne sono di più specie.

Quella che si adopera in molti oggetti di ornati, soprattutto nell'architettura, trovasi nelle cave di gesso. È una materia che produce un gesso sommamente fino, bianco e d'una qualità perfetta. Si impiega ne' lavori di stucco, ed a colorire figure nelle forme.

TALLONE — (Talon) — Dicesi talvolta una modanatura concava nella parte inferiore, e convessa nella parte superiore.

*TALMAN — Architetto inglese, di buon gusto, costruì nel 1761 il palazzo Thorby nella contea di Nottingham. Indi quello di Chaiswort in Cerbey, il quale per tutti i riguardi è uno de' più rispettabili palazzi d'Europa. Il pianterreno contiene le officine, una gran sala, una cappella, e ha in mezzo un cortile spazioso con due bei portici. Una magnifica scala conduce all'appartamento nobile, che ha galleria, libreria, pitture, sculture. Sopra è un altro apparta-

mento anche nobile. La facciata ha un basamento bugnato, su cui è un ordine jonico di pilastri, e nel mezzo sono quattro colonne con un frontone inutile. Tutto l'edificio è coronato d'una balaustrata adorna di vasi. Le finestre sono semplici, non hanno de' cunei che tagliano le fasce degli appartamenti. Ancor più bello è il palazzo Dyrham, che lo stesso architetto fece a Glocester. Egli morì verso l'anno 1720. -- DE BON.

TAMBURO — (Tambour.) — Non è chi non conosca la forma più comune di questo strumento di percussione. Noi intendiamo parlare fra le molte altre forme date a questo strumento, di quella usata nell'arte militare. Da questa foggia di *tamburo* l'architettura ha tolto la denominazione che dà a quei rocchj o corsi circolari di pietre con cui si formano i fusti delle colonne, quando queste non possono essere costrutte d'un sol pezzo, o che bisogna regolarsi, per tagliarli, sull'altezza del letto delle cave. A Parigi segnatamente, ove i letti delle cave sono di poca grossezza, i corsi delle colonne medie, massime quando son lavorate sul cantiere, somigliano realmente in diametro ed in altezza, alla misura ordinaria del *tamburo* de' soldati.

Si è data pure, in virtù della stessa analogia, la denominazione di *tamburo* ad ogni pietra piena o forata di cui è composto il nocciolo di una scala a lumaca.

Chiamasi anche *tamburo* quella parte del capitello corintio ornato di fogliami e di volute, detto pure *vaso*, o *campana*.

TAPPETO — (Tapis) — Questa parola viene dal greco e dal latino *tapes*, *tapetis*, il quale significava, come significa presso di noi, lavoro fatto a telajo, o ad ago, in lana, in seta, o in filo; e serve a diversi usi.

Dalla voce *tappeto* si è formata l'altra di *tappezzeria*, che esprime l'arte di eseguire questa sorta di lavori, ed i lavori medesimi. (V. TAPPEZZERIA). Il *tappeto* negli usi moderni è l'equivalente di *peristroma* in greco, formato dal verbo che vuol dire *stendere per terra tutt'all'intorno.* Noi vedremo che l'equivalente della parola e della idea di tappezzeria, è la voce *parapetasma*, che significa in greco, secondo la decomposizione etimologica, *para* e *petao*, *ciò che cuopre*, *ciò che si stende*, *ciò che si spiega.*

I *tappeti* sono adunque, nell'uso moderno, oggetti di utilità e di lusso.

Sotto il rapporto della utilità, si fanno d'ogni forma e dimensione per mettere sotto i piedi, sotto le tavole, sugli scalini delle scale; se ne fanno di mobili che si trasportano a piacere da un luogo all'altro; se ne fanno di tessuto, o di lavoro più o men comune. Ma il lusso si è anche impadronito di questo bisogno, e l'arte del disegnatore si è compiaciuta di stendere sui pavimenti, per essere calpestato dai piedi, certi disegni che sembrerebbero non dover figurare che per adornamento delle pareti.

Il gusto tuttavia dovrebbe consigliare agli artisti che inventano i soggetti di ornati, e le composizioni decorative dei *tappeti* che servono di suppedanei, di non adattarvi che disegni i quali non siano molto in opposizione colla realtà della destinazione delle stoffe sulle quali vengono eseguiti. A questo riguardo, dobbiam confessarlo, la smania della varietà ha invaso pur anche questo genere di decorazione. Non si è posta qualche volta nessuna differenza fra il *tappeto* e le tappezzerie. Noi non vogliamo parlare di quella inconvenienza che presenta talvolta l'impiego di tappezzerie cariche di figure o di soggetti storici, che la loro vetustà, od altre cause estranee al gusto, hanno condannato a servire di suppedanei. Citiamo soltanto questa sorta d'impiego come un esempio proprio a far meglio sentire la sconvenienza dell'uso di certi generi di decorazioni pittoresche nei *tappeti.*

V'ha, a questo riguardo, un punto di vista in cui il giudizio del gusto sembra accordarsi naturalmente con quello che suol produrre l'impressione di questi oggetti alla vista. Altre debbono essere le composizioni destinate ad ornare i palchi sui quali si cammina; altre quelle che, poste verticalmente, formano come quadri il rivestimento delle pareti.

Questa sola considerazione dovrebbe indurre il decoratore di *tappeti* a derivare lo spirito degli ornati, che vi applica, da una specie di imitazione, per esempio, dei parterri, degli scompartimenti che ne formano la bellezza, oppure da una rassomiglianza più o meno positiva de' pavimenti di marmo, o dalla riunione di altre materie, che l'arte della intarsiatura sa mettere in opera.

Senza voler riguardare questa teoria con un rigore maggior di quello che non comporta, a noi sembra che potrebbesi dare per modello all'arte di decorare i *tappeti* quello che gli antichi hanno assegnato al gusto della composizione decorativa dei loro mosaici, i quali, destinati a rivestire i pavimenti ed il suolo dell'interno de' loro edificj, vi facevano a un di presso lo stesso uffìcio che fanno i *tappeti* nei nostri appartamenti ed in altri luoghi ove possono essere impiegati. E qui giova osservare come la leggerezza dell'ornato, questa parte da cui l'arabesco derivò i suoi mezzi, è convenientemente applicabile agli scomparti che richiedono i *tappeti* per suppedanei. Non è già che non si trovino dei mosaici antichi ornati di figure, ma queste figure sono ben lungi dal pretendere di essere, in grande soprattutto, come altrettanti quadri. Sono esse per lo più racchiuse in ispazj simmetrici di alcuni scompartimenti, e vi sono piuttosto come ornamenti simbolici, senza alcun legame d'azione fra loro, e non come vere composizioni.

L'artista che eseguì uno de' più famosi pavimenti in mosaico dell'antichità, quello della sala del convito detta *Asarote*, o *non iscopata*, a Pergamo, aveva preso il soggetto della sua composizione dalla idea stessa d'un palco al naturale, o effettivo, di manierachè non vi si vedeva altra imitazione che quella degli avanzi del convito, o de' rimasugli di ciò che

i convitati avrebbero o gettato o lasciato cadere a terra.

Se non siamo obbligati di spingere sì innanzi, nell'ornamento del palco di un locale, la imitazione delle cose che vi si possono riscontrare, o che il caso vi potrebbe introdurre, è almeno conveniente di non farvi figurare composizioni d'oggetti e di forme affatto estranee o alla destinazione del luogo od all'impiego del *tappeto*. La natura delle cose, quando ci facciamo a interrogarla, addita chiaramente, qual sia l'impiego, che le convenga o disconvenga. Così qualunque superficie sulla quale si deve camminare indica al disegnatore una scelta di forme che non presenti alcun dettaglio capace, tuttochè finto, a contrariare la vista e l'azione del camminare, sia con angoli moltiplicati, sia con asperità fittizie. Un tale effetto risulta in certi *tappeti*, come in alcuni pavimenti di marmo, dai contrasti troppo notevoli di pezzi frastagliati, ed a colori troppo taglienti od opposti fra loro.

Basterà l'aver qui indicato certi principj di gusto secondo i quali si possa evitare le bizzarrie a cui la smania della varietà e della novità suol esporre quando vi si applichi senza regola e senza scelta tutto quello che la immaginazione può permettersi nel campo indefinito dell'ornato.

Sovente i *tappeti* sono anche considerati come semplici arredi di lusso, di ricchezza o di convenienza, senza alcun riguardo ai soggetti che vi sono rappresentati. L'uso quindi ammette di così fatte stoffe anche ne' santuarj delle chiese dinanzi agli altari. Ora tutti veggono il ridicolo, per non dire di più, che vi sarebbe a vedere rappresentati su questi *tappeti* simboli profani ed ornati disdicevoli al luogo che essi occupano. Nel caso pertanto in cui si eseguiscano *tappeti* che abbiano a decorare il tempio di Dio, il disegnatore dovrà loro adattare, con gusto severo d'ornato, figure e dettagli di oggetti analoghi a ciò che li circonda.

Terminiamo il presente articolo col dire che i *tappeti* servono ancora, nel mobiliare degli appartamenti, a coprire le tavole, gli scrittoj nelle case private, e negli uffici pubblici, intorno ai quali si radunano i funzionarj per la discussione degli affari. Di qui venne la nota espressione: deporre un affare sul *tappeto*.

TAPPEZZERIA — (Tapisserie) — Abbiamo già nell'articolo precedente indicata la differenza che l'uso ha introdotto fra la parola *tappeto* e quella di *tappezzeria*. Benchè possa dirsi che un tappeto è *tappezzeria*, e che *tappezzeria* può essere un tappeto; tuttavolta quest'ultimo vocabolo ha due particolari significazioni. Si adopera questo ad indicare quelle grandi opere che, qualunque sia il modo della loro fabbricazione, servono specialmente ad ornare e tappezzare le pareti, ed altre parti ancora, ma che devono quasi sempre essere collocate verticalmente, e non orizzontalmente, come i tappeti. Servesi inoltre del detto vocabolo ad indicare l'arte in sè stessa, od i processi di cui si fa uso per la fabbricazione di queste stoffe. Nella guisa stessa, che si adopera la voce *arazzeria* per indicare una quantità di arazzi, e l'arte di fare e il luogo ove si fanno gli arazzi.

La *tappezzeria*, considerata come arte di eseguire le opere cui si dà la stessa denominazione, non può essere di pertinenza di questo Dizionario, in cui dobbiamo occuparci di tali oggetti solamente sotto il punto di vista di decorazione e de' rapporti che li fa entrare nei fabbricati e negli ornamenti dell'architettura.

Noi ci accontenteremo di dire, rispetto a quest'arte, che dessa è antichissima, e che se ne trovano le traccie nelle più antiche nozioni storiche. Due processi diversi hanno sempre contraddistinto i suoi lavori. Quello che, senza dubbio, precedette l'altro, poichè è più semplice, fu il lavoro ad ago. Una quantità di passi degli scrittori dell'antichità ci danno a divedere che questa sorta di opere era l'ordinaria occupazione delle donne. Conviene in fatti riguardare come vere *tappezzerie* quelle stoffe ricamate, di cui i poeti ci hanno lasciato bellissime descrizioni, le quali provano che eseguivansi in esse qualunque figura, qualunque scena, o composizione formata da varj personaggi, e imitavano le pitture. I poeti, sebbene aggiungano il prestigio della finzione agli oggetti che descrivono, comprovano però la esistenza e la realtà degli usi che essi abbelliscono. Quindi possiamo conchiudere dai soggetti ricamati dal poeta sulla clamide di Giasone, non già che questi oggetti realmente vi fossero, ma che eravi l'uso di ricamare gl'indumenti. Non presteremo fede certamente nè alla realtà dei fatti ricamati sulla coperta del letto nuziale di Teti e di Peleo, e neppure alla esistenza di questi due sposi, ma saremo però in diritto di conchiudere dall'episodio poetico di Stazio, che facevansi, a' suoi tempi, delle stoffe tessute e ricamate, ossia delle *tappezzerie* per distendere sui letti.

È storicamente provato che tutti gli anni un certo numero di fanciulle ateniesi, ornavano di ricami il *peplo* che si portava nelle feste panatenaiche prima di consacrarlo a Minerva Poliade. Ora questo *peplo*, come ci viene descritto, era una vera *tappezzeria* in cui venivano rappresentate, certo coll'ago, le gesta della Dea. Un distico di Marziale ci fa pensare che quest'arte fosse da lungo tempo esercitata nell'Oriente col mezzo dell'ago, ma che in fine gli Egizj facessero cadere quest'industria, sostituendovi il lavoro del telajo.

> Haec tibi Memphitis tellus dat numera: victa est
> Pectine niliaco jam Babylonis acus.

È dunque chiaro che l'arte della *tappezzeria* fu praticata anche col telajo presso gli antichi, e non è del nostro soggetto l'intraprendere di fissar l'epoca di questo cambiamento di processo. Quello che più evidentemente è dimostrato si è che i Greci, al tempo di Pericle, conoscevano le *tappezzerie* dell'Oriente, e che ne adornavano i loro teatri.

Non v' ha nulla di più incontrastabile su questo punto dei versi di Aristofane nella commedia *le Rane* (v. 938) in cui fa dire ad Euripide ch'egli non aveva prodotto, ad esempio di Eschilo, sulla scena, nè cavalli alati, nè capricorni, come rappresentano le *tappezzerie* di Persia, παραπετασμασιν μηδοκοις. È noto che da questa regione passarono nella Grecia ed in Roma quegl' innumerevoli capricci, che furono di dominio dell' ornato e dell'arabesco. Ora il lavoro della *tappezzeria* dovette appropriarseli tanto più naturalmente, in quanto che furono riguardati come proprj, innanzi tutto, a dilettare la vista.

Noi non sappiamo dubitare che molte di queste opere non abbiano avuto, presso i Greci ed i Romani, lo stesso uso che hanno a' nostri giorni. Se ci manca la prova, che si facessero queste servire di ornamento alle pareti nell'interno de' palazzi, o dei pubblici monumenti, rileviamo però da alcuni passi di scrittori, che vere *tappezzerie*, secondo il significato della parola *parapetasma* (V. l'articolo Tappeto) ornavano i santuarj de' tempj, e ne celavano a piacere la vista, come quella eziandio dei simulacri che vi erano rinchiusi. Tale si era nel tempio degli Ebrei il così detto *velo*, che, situato e disteso dinanzi all' arca, toglieva all' occhio delle persone la vista del Santo de' Santi. Tal era l' oggetto di quel peplo, di cui abbiamo più sopra parlato, che si offeriva alle Divinità, e che veniva in certe epoche rinnovato. Senza dubbio potevasene fare di quelli che servissero di abbigliamento a certi idoli antichi. Ma quando sappiasi in che consisteva il *palladio*, e a che riducevasi, nel tempio di Minerva Poliade in Atene, l'idolo a cui consacravasi quel peplo di una smisurata dimensione, è difficile il supporre altra destinazione che quella di essere steso come una gran tenda dinanzi al santuario, in cui risedeva l'idoletto di quel tempio.

Ma l'uso di cui parliamo non lascia più alcun dubbio, quando si legge in Pausania che il re Antioco aveva fatto al tempio di Giove a Olimpia l'offerta di un ricco *parapetasma* di porpora ricamato in oro, il quale distendevasi dinanzi al simulacro della divinità. Non saprebbesi dubitare della natura del suo uso, ed abbiamo rifiutata la congettura dello Stuart, che immaginò di farlo servire nell' interno del tempio, che supponeva interamente scoperto, a preservare, per la posizione orizzontale, la statua del nume dalle intemperie delle stagioni. Ciò si opporrebbe senza alcuna autorità a tutte le nozioni che si hanno su questo particolare. Gli Egizj sospendevano di siffatti veli dinanzi all' ingresso de' loro tempj. Il mosaico di Palestrina, quadro compendiato dall'Egitto, ce ne fa vedere uno che non lascia alcun dubbio sul suo uso, sulla sua forma e posizione. Sembra una vela di nave, ed è alzato perpendicolarmente. Del resto Pausania si è presa la cura di togliere ogni dubbio a questo riguardo; perocchè parlando del *parapetasma* del tempio d' Olimpia, riferisce che si abbassava sino a terra, all' opposto del tempio d' Efeso, in cui, per discoprire il santuario, veniva innalzato sino al soffitto. Siamo inoltre autorizzati a credere che, in molti casi, gli antichi usassero delle *tappezzerie*, come si pratica anche oggigiorno nell' Oriente, nel modo stesso che noi le impieghiamo sotto la denominazione di *portiere*.

Noi non pretendiamo di dare in quest' articolo se non se un breve saggio delle nozioni storiche dell'arte della *tappezzeria*, e ancora sotto il rapporto che la unisce all'arte di edificare, od alla decorazione degli edificj. Per questo noi non ricercheremo le traccie della esistenza e dello stato dei processi, e del gusto dei tappeti e delle *tappezzerie* durante il medio evo. Se pongasi mente al destino di tutte le arti nel corso di questa lunga notte, ed all'epoca in cui un nuovo giorno sorse a rischiararle, dobbiam persuaderci ch' esse percorsero nel loro risorgimento a un di presso le stesse vie come nell' origine loro nei secoli antichi, de' quali conosciamo la storia.

L' arte della *tappezzeria* sembra avere ricominciato pei tempi moderni, come altra volta, col lavoro più o meno grossolano dell' ago. Se ne potrebbe citare in prova e ad esempio la famosa *tappezzeria* detta della regina Matilde, opera che mostra l'infanzia dell'arte di ricamar figure sulla tela. A giudicare da una quantità immensa di antichissime *tappezzerie*, in cui sono eseguite a telajo scene con molti personaggi, vedute campestri, prospettive ed altri oggetti simili, parerebbe che di buon'ora, e sino dai primi tempi del risorgimento, si fosse impiegata la *tappezzeria* a riprodurre quadri storici, e tutti i soggetti che sono di pertinenza della pittura. Ora, non è dimostrato che i popoli dell'antichità abbiano convertito in veri quadri le loro *tappezzerie*. Non già che si voglia negare che non vi abbiano rappresentate figure umane. Ciò che abbiamo detto alla parola Sipario (V. questa parola) intorno a quelle tele (*aulaea*) che nei teatri si alzavano gradatamente da terra, prova che esse erano ornate di figure; ma nulla poi ci assicura che queste tele fossero tessute, come le nostre *tappezzerie*, o ricamate, o solamente dipinte. Per lo contrario, a noi sembra che da lungo tempo, presso i popoli moderni, l'arte dei tessuti, di cui ragioniamo, siasi divisa in due specie di lavori, quella dei tappeti, compresa qualunque composizione, limitata però al così detto *ornato*, e l'altra delle *tappezzerie* a decorazione delle pareti, in cui si cercò d'imitare perfettamente i quadri storici.

Fu quindi cosa naturalissima, che i progressi di quest' arte dipendessero da quelli dell'arte di dipingere, poichè necessariamente la *tappezzeria* della specie di cui favelliamo, altro non può essere che la copia d' un' opera di pennello. Così noi vediamo che l' epoca del cominciamento del secolo decimosesto, vale a dire di Michel-Angelo, Raffaello e Tiziano, fu quella in cui la fabbrica delle *tappezzerie* in Fiandra, prese il suo sviluppamento. Eravi allora in

quel paese rinomatissime manifatture, in cui i processi di tale industria erano portati al punto di poter riprodurre con grandissima esattezza tutti gli effetti della pittura. Leon X formò allora il progetto di ornare le pareti di parecchie sale del Vaticano colle *tappezzerie* di cui Raffaello aveva preparato i modelli in cartoni coloriti. A questa grande e dispendiosa impresa andiamo debitori delle più belle composizioni del principe della pittura. Quantunque sotto certi rapporti, segnatamente sotto quelli dello splendore e dell' armonia delle tinte, l' arte della *tappezzeria* avesse di poi ricevuto in Francia, ed alla manifattura reale dei Gobelins, una tale illusione che la faceva gareggiare con quella del pennello; tuttavia dobbiam confessare che le invenzioni di Raffaello furono felicemente prodotte, e che forse, in altro tempo, il suo stile ed il carattere del suo disegno non avrebbero trovata una più fedele traduzione.

Le *tappezzerie*, di cui abbiamo parlato, erano state, come si è detto, destinate da papa Leon X all' ammobigliamento di alcune camere del Vaticano. Eravi ancor l'uso a que' tempi di tappezzare così gli appartamenti, perchè i palazzi ed i castelli erano composti di grandissime sale, proprie per conseguenza a contenere *tappezzerie* di un' estensione loro proporzionata. La *tappezzeria*, in fatti, per la natura e della sua materia e del suo lavoro, indipendentemente dalla proporzione che esigono i soggetti storici, ha bisogno di essere veduta a qualche distanza. Il successo delle fabbriche di Fiandra portò Luigi XIV a propagarne in Francia il gusto e la industria, e stabilì la famosa manifattura dei Gobelins, in cui quest'arte, a non parlare che della professione meccanica, si vide portata al più alto grado cui potesse pervenire. Il secolo decimottavo aveva conservato l'uso dei vasti interni, ed il lusso delle *tappezzerie* vi fece ancora una bella vista. Poco dopo tutto venne rappiccolito anche nelle abitazioni de'grandi e de'ricchi. Il mobiliare ed il gusto di decorazione degli appartamenti furono obbligati di adattarsi alla misura loro prescritta dall' architettura. Le *tappezzerie* a figure cedettero il posto alle stoffe di seta; alle intarsiature dorate, a capricci di arabeschi più o meno insignificanti, ed in fine all'uso delle carte tappezzate sostituite con molta economia ai varj abbellimenti de'tempi antichi.

Le antiche *tappezzerie*, bandite dagli appartamenti, non trovarono altro rifugio che nelle decorazioni accessorie e temporarie delle chiese, delle feste politiche o religiose, in cui, come è stato già detto, non sono considerate che sotto il rapporto di una stoffa, il cui pregio consiste nella sua apparenza, senza riguardo ai soggetti che vi si trovano rappresentati.

Però la regia manifattura dei Gobelins, conservata tuttora dalla reale magnificenza, non lascia di produrre ancora delle copie di quadri, e di gareggiare per la vivacità dei colori cogli effetti della pittura. Queste opere, più curiose che utili, non entrano nei bisogni della società; e la spesa loro, troppo al di sopra delle fortune ordinarie, ne avrebbe annientata la fabbricazione, se il governo non le avesse destinate a servire di regali alle corti straniere.

Un altro stabilimento dello stesso genere in Parigi, conosciuto sotto il nome di *La Savonnerie*, e protetto pur esso dal governo, si limita a fabbricare dei tappeti che, non ostante il lusso degli ornati che vi si profonde, e forse appunto per questo lusso medesimo, non lasciano di far bella mostra negli appartamenti, alla decorazione de'quali essi contribuiscono in modo assai piacevole.

* TARCHESIO, antico architetto greco, contemporaneo ad Argelio. Scrisse un *Trattato di architettura* e diede le proporzioni dell'ordine corintio. - DE BON.

* TARGONE (POMPEO), architetto romano, figlio di un valente orefice veneziano; apprese dal padre il disegno e l'arte del cesello, poi attese a studiare l'architettura civile e militare, ingegnandosi d'inventare macchine dinamiche e idrauliche. Fatto cogli anni d'animo valoroso, prese servizio nelle truppe del re di Spagna e molto si distinse nelle campagne in Fiandra. Ritornato a Roma, fece per Clemente VII un ciborio da riporsi nell'altare del SS. Sacramento in San Giovanni Laterano, adorno di figurine e di fregi in metallo dorato, e di pietre preziose. Richiamato in Fiandra, ebbe cariche onorevoli e l'amicizia degli ufficiali superiori. Creato pontefice Paolo V, questi volendo erigere nella cappella di Santa Maria Maggiore un altare ricco d'oro e di gemme, chiamò di nuovo il Targone a Roma, il quale si mise all' opera, ed avutone un disegno dal Tempesta composto, il lavoro con varii artefici riuscì a perfezione, onde il pontefice lo nominò generale di artiglieria e riveditore generale di tutte le fortezze della Chiesa. Costruì due moli, uno sopra un ponte levatoio sul Tevere, ma una piena furiosa d'acqua rovesciò l'opera colla morte di alcune persone e col danno di oltre diciottomila scudi. I dispiaceri che provò in tale circostanza il Targone, lo fecero passare al servizio di Luigi XIII, e costruì alcune dighe per impedire il soccorso nell'assedio della Roccella, ma fosse sventura o che altro, esse pure furono trascinate dalle acque. Reduce in Italia, mancò in Milano di cinquantacinque anni, sotto il pontificato di Urbano VIII. — DE BON.

TARQUINIA — Antica città dell'Etruria, alla quale è succeduta la città di *Corneto* (V. questa parola).

Per far conoscere sotto l'antica sua denominazione ciò che le scoperte moderne hanno riprodotto dell'antica *Tarquinia*, noi diremo che sulla cima d' una montagna contigua alla città di Corneto trovasi la *Necropoli* o città dei morti degli antichi *Tarquinj*.

Tutta la superficie della montagna è coperta di tombe scavate in diverse direzioni. In alcuni siti, la roccia è tagliata a guisa di fosse e gallerie ipetre, ossia scoperte. Sulle facce perpendicolari dei due lati sonovi delle porte più o meno ornate, conducenti alle tombe scavate nella rocca viva. In altri, le tombe

sono a una profondità considerabile al di sotto della superficie del terreno, e vi si discende per gradini tagliati nel masso. Il sito degl'ipogei è generalmente indicato dai *tumuli* di terra più o meno elevati. Talvolta la parte inferiore del *tumulo* ha una murazione circolare (κρηπις). Parecchi di questi ipogei sono simili a quelli dell'Egitto, contenente un numero di camere e corritoj che si incrociano in diverse direzioni. Quando le camere sono grandi, i soffitti sono sostenuti da pilastri quadrati, e le pareti sono coperte di stucco, ornato di pitture rappresentanti soggetti talvolta infernali, ma per lo più mitologici, eroici e civili.

TARSIA — (Marqueterie) — Si dà per lo più questa denominazione ad una riunione di pezzetti di legno raro e prezioso, d'un solo o di più colori, tagliati a guisa di foglie sottili, che si adattano sopra un fondo di minuteria.

Ora questi pezzetti di legno prezioso sono disposti in modo che le vene e gli accidenti del loro tessuto producano dei disegni più o meno regolari; ora si fa servire la riunione dei pezzi diversi di specie e di colori a formare degli scompartimenti piacevoli; talvolta si preparano i pezzetti di questi legni in forme variate, e dalla loro riunione risultano quadri, fiori, frutti e figure.

Il gusto della *tarsia* nacque in Firenze; e quest'arte fu perfezionata da artisti che possedevano, oltre il talento meccanico, le cognizioni del disegno, l'invenzione ed il merito della composizione.

Sotto la mano o sotto la direzione d'uomini celebri, fra i quali si contano Brunelleschi, Benedetto da Majano ecc., si vide una quantità di lavori a *tarsia* ornare le cattedre delle chiese, gli stalli dei cori, ed ogni sorta di mobiglie. Alcune di queste opere sono divenute e sono rimaste modelli non solo per l'arte dell'intarsiare, ma per l'arte del disegno, e gli artisti le ammirano e le consultano anche a' nostri giorni come una felice applicazione della scienza e del gusto all'abbellimento degli oggetti comuni.

L'arte ed il gusto della *tarsia* sonosi propagati in Francia, e dopo il risorgimento delle arti ogni secolo ha impresso a questa sorta di lavoro un carattere particolare, e specialmente alle mobiglie cui venne applicato; e siccome le forme non meno che la grandezza delle mobiglie dipendono in gran parte dalla dimensione delle stanze, così i lavori a *tarsia* hanno variato di secolo in secolo. Nel secolo decimosettimo, si costruivano grandi armadj, e fu in quel tempo che un artefice di nome Boule immaginò una specie di *tarsia*, di fondo d'ebano, incrostata di piccole lamine di rame, con cui eseguiva ogni sorta di fiori e di ornati a scomparti.

L'uso comunissimo dell'ebano in oggetti mobiliari, fece dare agl'intarsiatori il nome di *ebanisti*. Il gusto de' mobili introdotto da Boule divenne generale; ed oggi, che ne è cessata la moda, non si lascia di cercare tuttora e di pagare a caro prezzo, come oggetti rari, i lavori fatti secondo questo processo d'intarsiatura.

Nel secolo successivo il lavoro di *tarsia* si avvicinò di molto a quello di Firenze. Si adoperavano tutte le specie di legno negli scompartimenti applicati sul fondo dei lavori di minuteria. Si diede per le tinte tutte le gradazioni che si vollero alle foglie di legno, e la *tarsia* divenne una specie di mosaico o di pittura. Ma le suppellettili di quell'epoca sonosi men conservati, sia perchè fossero fatti con poca solidità, sia perchè il tempo e la diversità di temperatura ne abbiano fatto alterare gli scomparti, sia in fine perchè i colori veri o falsi de' legni abbiano perduta la loro vivacità.

Siccome tutto, in fatto di lusso, è soggetto a continue variazioni, così quella specie di *tarsia* che abbiamo descritta, non è più di moda; e da molto tempo non s'impiega più ne' mobili e ne' rivestimenti di legno, che una sola specie od un solo colore di legno: l'acajou specialmente è la materia più usitata, e non si fa che riunirne le lamine, segate molto sottilmente, in modo da produrre dei fogliami reali o fittizj negli scompartimenti.

TARSIA DI MARMO — I marmoraj danno anch'essi una tale denominazione a un lavoro di commesso di marmi diversi, mediante il quale producono lo stesso effetto di quello de' legni a colore.

Questa specie di lavoro è al certo molto antica; e quando leggiamo in Plinio con qual successo i marmoraj de' suoi tempi in Roma sapevano tingere i marmi, incorporare nell'uno i colori dell'altro, e formare nell'interno degli appartamenti gli scomparti più screziati, dobbiamo credere che possedessero una somma abilità in quest'arte. Come potrebb'essere altrimenti, se conoscevano ed eseguivano ogni sorta di mosaico? Ora la *tarsia* in marmo, è, a vero dire, un mosaico, ossia l'arte d'imitare la pittura con pietre di colori reali o finti, vale a dire cogli smalti.

Firenze che, nei secoli decimoquinto e decimosesto, mise in gran voga la *tarsia* in legno, con lavori non men pregevoli pel meccanismo che per la squisitezza del disegno, ha pur anche l'onore di aver portato al più alto grado di finitezza la *tarsia in marmo e pietre dure*. Questa specie di mosaico, la quale continua ad esservi praticata, non è stata superata in nessun'altra parte. Le opere di mosaico in pietra dura di Firenze sono divenute altrettante pitture preziose non solo per la materia, ma ben anche pel gusto e per l'armonia dei colori.

* TASSELLO — Pezzo quadrato, o che tiri a detta figura, di qualunque materia, e serve a più usi, e spezialmente per commettersi in luogo, dove sia guastamento o rottura, per risarcirla. — *BALD.*

TATTI (GIACOMO detto SANSOVINO) nato nel 1479, morto nel 1570.

Tatti fu il nome patronimico di questo rinomato artista, il quale è generalmente conosciuto sotto quello di *Sansovino*, che era il soprannome di un

valente scultore, di Andrea Contuccio, così denominato dal monte Sansovino, luogo della sua nascita.

Giacomo Tatti, detto *Sansovino*, trasse i natali in Firenze nel 1479. Dalla sua prima età egli diede a conoscere un gusto particolare pel disegno, ed in particolar modo una rara attitudine ai lavori di rilievo. Suo padre, premuroso di secondare le disposizioni naturali del figlio, lo propose per allievo ad Andrea Contucci (di monte Sansovino), il quale lo accolse prima con piacere, indi si fece un onore di coltivare, con assidue cure, un ingegno, il cui brillante successo avrebbe un giorno riflettuto sopra di lui quella gloria che ben prevedeva. Nacque perciò fra l'allievo ed il maestro un'affezione come tra padre e figlio, e fu appunto questo sentimento, già divenuto notorio, che l'opinione generale si piacque di consacrare, sostituendo al nome della famiglia di Giacomo il soprannome del suo maestro.

Oltre agli esempj ed alle buone lezioni di questo maestro il giovine *Sansovino* ebbe la fortuna di aggiugnere una specie d'incoraggiamento che di rado s'incontra negli allievi, presso i quali la emulazione produce talvolta il sentimento dell'invidia.

Un ardore comune, uno zelo medesimo alimentato da un gusto uniforme, quantunque per due arti differenti, avevano unito per tempo in una stretta amicizia Andrea del Sarto e *Sansovino*. E quindi si fece per così dire tra loro uno scambio d'ingegno. Lo studio del disegno, a cui si dedicarono di conserva, introdusse nelle loro proporzioni una tale conformità di maniera, che le opere loro, tranne la differenza della materia, sembrano d'una stessa mano. Fra coloro che disegnarono dal celebre cartone di Michel Angelo, troviamo citati Andrea del Sarto e *Sansovino*.

Di quest'ultimo si tesserebbe una storia interessante e copiosa di opere ragguardevoli, se lo dovessimo considerare come scultore di primo ordine, innanzichè si fosse interamente applicato all'architettura. Il solo catalogo delle sue opere di scultura è così esteso, che si durerebbe fatica ad indicare il numero, come pure a sceglier quelle che meriterebbero la preferenza. Rimettiamo perciò il nostro lettore alla vita di questo artista scritta dal Vasari, e particolarmente dal Temanza, se desidera di conoscerlo sotto i due rapporti di scultore cioè e di architetto.

In varie occasioni abbiamo notato che una siffatta comunanza di lavori, la quale regnò per lungo tempo fra tutte le arti, ebbe il suo principio nell'esercizio del disegno, scuola prima e affatto indispensabile per tutte le operazioni che hanno per oggetto la imitazione. La gran pratica del disegno, che tanto aveva contribuito ai progressi del *Sansovino* come scultore, ebbe a comunicargli altresì il gusto per l'architettura ed iniziarlo ai segreti di quest'arte.

Questo gusto si andò poi accrescendo per la relazione che il caso fece nascere fra lui e San Gallo, architetto di Giulio II, il quale trovandosi allora in Firenze, lo condusse con lui a Roma, ove il Bramante, di cui divenne l'amico, gli diede innumerevoli occasioni di conoscere e di studiare l'antico, e di dedicarsi a lavori d'ogni genere. L'eccesso del lavoro, alternato dall'eccesso de' piaceri, gli produsse una malattia che lo obbligò di ritornare a Firenze ove l'aria nativa gli ridonò la primiera salute.

L'ingresso di papa Leone X in questa città nel 1515, porse agli artisti argomento di una quantità di lavori decorativi, a cui tutte le arti concorsero a gara. Il *Sansovino* dovette a questo avvenimento il suo primo tentativo in architettura. Egli fu incaricato di fare dei disegni d'archi trionfali: ma ove più si distinse fu in un'impresa di decorazione assai più importante, ch'egli divise con Andrea del Sarto, vogliamo dire la facciata temporanea di Santa Maria de'Fiori, che fu eseguita in legno. Grande ne era l'idea e ben concepita. Sopra un vasto basamento alzò parecchie file di colonne corintie a due a due. Gl'intercolonnj erano occupati da nicchie, contenenti le statue degli apostoli. L'insieme presentava una quantità di bassirilievi con tutti gli ornati o dettagli architettonici, e disposti con quel gusto e quella magnificenza che un abile architetto sa applicare ai più magnifici edifizj. Il papa non potè trattenersi di dire che, se il monumento si avesse dovuto eseguire in marmo, nessun cambiamento era da farsi a un tal disegno. Il *Sansovino* cimentò di nuovo il suo ingegno con un altro progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo, che Leon X amava di far eseguire; ma in questo ebbe Michel Angelo per competitore, e Michel Angelo godeva la grazia del papa. I due emuli si trovarono in Roma. Il progetto, come è noto, non fu mandato ad esecuzione. Michel Angelo si perdeva nel far scavare dei marmi, e *Sansovino* si stabilì per alcuni anni in Roma, ove fece parecchie statue, e si fondò vieppiù nell'architettura con lavori che cominciarono a levarlo in grido.

Di questo numero furono i disegni ed il modello della chiesa di San Marcello, dei frati Serviti. Ma l'opera rimase interrotta.

Citiamo anche, come primi saggi del suo ingegno, la bella *loggia* ch'egli fece fuori della *porta del Popolo*, sulla via Flaminia, per Marco Coscia; le prime costruzioni della *villa* del cardinale *del Monte*, sull'acqua *Vergine*; una casa, con ottima distribuzione, per messer Luigi Leoni; ed in Roma, nella contrada *de' Banchi*, un palazzo per la famiglia de Gaddi, nobile e ben disposto nel suo interno.

Le diverse nazioni cattoliche avevano già costruito in Roma o erano in procinto di costruirvi delle chiese nazionali. La nazione fiorentina aveva formato il progetto non solo di gareggiare colle altre popolazioni, ma di superarle in magnificenza.

Leon X, di nascita fiorentino, non poteva che favorire questa religiosa intrapresa. I più famosi architetti di quell'epoca, e fra questi Antonio San Gallo, Raffaello, Baldassare Peruzzi, presentarono dei pro-

getti. Il papa preferì quello del Sansovino, il quale diede subito principio all' opera.

Circoscritto dall'allineamento della *Strada Giulia*, sulla quale il monumento doveva essere eretto, e dal Tevere, che scorre vicinissimo allo spazio destinato alla chiesa, il *Sansovino* per dargli una maggiore estensione, immaginò di estendersi sul fiume, e di fondare una parte della costruzione nell' acqua; lo che importava maggior lavoro e dispendio, e soprattutto una grande difficoltà. Secondo il Vasari, le spese di queste fondazioni avrebbero bastato a pagare metà della costruzione dei muri della chiesa. Pare che il *Sansovino* si fosse impegnato in un progetto di cui non aveva ben preveduto gli ostacoli. Una caduta ch' egli fece sorvegliando il lavoro, venne molto a proposito a trarlo d'impaccio. Le cure per la sua salute gli prescrissero di tornare nuovamente a Firenze; e Antonio San Gallo, che lo supplì nella continuazione dell' impresa, ebbe l'onore di trionfare di tutte le difficoltà; ma nuovi ostacoli sopravvennero a sospenderne la esecuzione: la morte prima di Leon X, indi il pontificato di Adriano VI, ed in fine il sacco di Roma sotto Clemente VII.

Sansovino si sottrasse a tutte le disgrazie di quell'epoca fatale; e la sua buona ventura gli fece trovare un asilo in Venezia, ove d'ora in avanti lo vedremo spiegare quale architetto quell' ingegno di cui non avea sino allora mostrato che qualche lampo.

Due circostanze concorsero a trattenerlo in questa città, che divenne per lui una seconda patria. La prima fu l'alta protezione del doge Gritti, il quale, quattro anni avanti, l'aveva già accolto con grande benevolenza. La seconda, che influì sul destino del rimanente della sua vita, fu la relazione con Pietro Aretino, relazione che si cambiò in una stretta amicizia, la quale strinse vie più la loro unione col celebre Tiziano, donde nacque quella specie di triumvirato così giovevole alle arti, e che la morte sola potè disciogliere.

In questo frattempo, maestro Buono, architetto delle Procuratie vecchie, venne a morte, e *Sansovino* fu chiamato a succedergli in quell'impiego con una pensione di ottanta ducati, ed una casa per sua abitazione sulla piazza di San Marco, vicino all'orologio. Quest'impiego comprendeva nelle sue attribuzioni la ispezione della chiesa di San Marco, del campanile e della fabbriche adjacenti, eccettuato il palazzo ducale.

La prima operazione ch' egli si propose fu la demolizione delle botteguccie e fabbriche di legno, che ingombrando le due grandi colonne di granito, ornamento di quel luogo, lo deformavano, e toglievano la vista del canal grande.

Un lavoro più importante gli venne poco dopo affidato, quello cioè della riparazione delle cupole della chiesa di San Marco, molto deteriorate, prima per la loro antichità, e poi per un incendio da cui erano state danneggiate un secolo prima. Egli circondò la cupola maggiore, quella che trovasi nel centro della crociera, da un cerchio di ferro composto di parecchi pezzi dentati e ben bene stretti con biette e pernuzzi parimenti di ferro. Questo cerchio fu collocato al di fuori, un po' sopra gli archi de' finestroni per arrestare i progressi di qualche fenditura della cupola. Anche presentemente gli operai lo chiamano il *cerchio del Sansovino*, per distinguerlo dai due cerchj che furono posti in seguito intorno alla cupola detta della Madonna, e di quella che è dirimpetto alla porta d'ingresso. *Sansovino* ristaurò altresì tutte le cupole che si ammirano nell' interno del tempio; ed ebbe un tale successo in questi delicati e penosi lavori, che oltre alla riputazione che si acquistò, venne il suo assegnamento portato alla somma di 180 ducati all'anno.

L'edificio della Scuola o Confraternita della Misericordia, intrapreso sino dall' anno 1508 secondo il modello di Alessandro Liompardo, da Pietro e Giulio Lombardi, era rimasto interrotto. L'anno 1532 il *Sansovino* fu incaricato di farne l'architettura; ed in fatti, quello che esiste di questo edificio, è opera di lui. Quantunque non sia stato ridotto a compimento, soprattutto nell' esterno, vi si trova però sempre, nelle nicchie che lo adornano, ne' dettagli de' profili, lo stile di questo maestro e la prova della magnificenza colla quale era stato concepito quella mole. Ma particolarmente dall' interno, che presenta alcune parti terminate, si può meglio giudicare di quest'architettura. Oltre ad una bella scala ed alla camera detta l'*Albergo*, vi si veggono due magnifiche ed ampie sale, l'una a pian terreno, l'altra al di sopra: quella inferiore è divisa in tre navate da due file di colonne d'ordine composito e dai muri laterali che sostengono il soffitto. La sala superiore non ha alcuna decorazione; ma non è credibile che in origine essa fosse stata ideata con tanta semplicità.

Nello stesso tempo *Sansovino* cominciò sotto gli auspicj del doge Gritti la costruzione della chiesa di San Francesco della Vigna, monumento semplice, ma di quella nobile semplicità che costituisce sovente il vero lusso degli edificj religiosi. Tutto l' interno, meno la cupola, fu eseguita sui disegni del *Sansovino*. Probabilmente alcune circostanze che non conosciamo, sospesero il compimento intero di questa chiesa, perocchè sappiamo che la cupola e la facciata furono eseguite dal Palladio.

Una medaglia rappresentante l' esterno di questa chiesa, com'era stata progettata dal *Sansovino*, ci dà l'idea della facciata che vi doveva essere eseguita. Dobbiamo confessare però, che migliore d' assai è quella che il Palladio vi ha sostituito.

L'antico fabbricato della Zecca in Venezia, minacciava di cadere, nè v' era alcun mezzo di ripararlo. Nel 1535 fu deciso di costruirne uno nuovo. Tre architetti presentarono i loro progetti. Il consiglio dei dieci preferì quello del *Sansovino*, e fu mandato ad esecuzione. La sua architettura presenta un insieme,

che sarebbe degno, per la sua pianta e per la sua bella costruzione, d'un palazzo principesco. La costruzione è tutta in pietra d'Istria. *Sansovino* aveva contratto in Firenze il gusto pel bugnato, gusto di cui gli antichi hanno lasciato moltissimi esempi; e noi abbiamo avuta occasione di far notare, nelle biografie di parecchi architetti fiorentini, che certe specie di materiali sembrano invitare a questo genere di costruzione. Ora, meglio di ogni altra è adattatissima a tale uso quella di Firenze sia per la sua durezza, sia per la dimensione de' pezzi ch'essa fornisce. La pietra d'Istria, la più bella che si conosca, e che si accosta di più al marmo bianco, doveva suggerire all' architetto maggior riserva nell' applicazione di cui si parla; ed a noi sembra che il *Sansovino*, e, dopo di lui, i più famosi architetti veneziani abbiano usato di questa riserva. Del resto assai bene si addice la severità di questo gusto di costruzione al carattere del fabbricato che deve servire di zecca; genere di monumento la cui precipua destinazione sembra escludere ad un tempo l'idea della magnificenza e quella della eleganza.

Dobbiamo però convenire che la facciata respiciente la *Pescheria* corrisponde benissimo pel suo stile all' uso di una zecca. Essa è a tre piani, compreso il pian terreno composto di nove arcate a bugnato. In seguito, per viste di utilità nel servizio interno, le aperture dei portici furono accecate fino alle imposte dell'arcata, e questo cangiamento ha contribuito a far meglio risaltare il carattere dell' edificio. Il piano di sopra è d'ordine dorico, coi pilastri frammezzati da bugne; il cornicione ha dei triglifi e delle metope. Il terzo piano, o il piano superiore, è ornato di un ordine jonico che regge una trabeazione con mensole. Regna fra un piano e l'altro una progressione d'ornati resa molto sensibile. Si vedono quindi semplici arcate sormontate da un ordine dorico, al di sopra del quale s'innalza il jonico. La stessa gradazione si fa notare nelle aperture che, a basso, sono arcate a bugne, più in alto finestre senza stipiti; e al di sopra, finestre con stipiti e frontoni.

L'interno od il cortile di questo edifizio è perfettamente d'accordo, nel suo alzato, con l'esterno che abbiamo descritto; vale a dire è la stessa disposizione generale, lo stesso ordine, e la stessa dimensione in altezza. Essa differisce solamente nella lunghezza e pel piano al di sopra delle arcate di quello a terreno, che, invece di finestre, è anch'esso ad arcate e forma così, al di sopra delle gallerie inferiori, un altro passeggio coperto, che gira tutto all'intorno di questo gran cortile. È questo senza dubbio uno de' più begli edifizj prodotti dalla grande scuola che il secolo decimosesto vide sorgere e cadere, e dalla quale sono uscite le imitazioni più o meno felici de' secoli seguenti.

Nel 1536, il senato risolse di far costruire un edificio degno di contenere la bella e preziosa collezione de' libri ch' erano stati regalati alla repubblica da Francesco Petrarca e dal cardinale Bessarione. Il *Sansovino* fu incaricato di eseguire un modello di questo monumento, e approvato che fu, l' architetto si accinse tosto all' opera.

La pianta dell' edificio, in lunghezza, ci offre una serie di ventuna arcata a pian terreno sulla piazzetta di San Marco, con altre tre verso la laguna, e verso il campanile. Queste arcate fanno seguito alle gallerie della gran piazza di San Marco. L'ordine de' portici a pian terreno è dorico; quello del piano superiore è jonico: le arcate formano finestre arcuate, ristrette da piccole colonne, anch' esse joniche. Il *Sansovino*, ideando questa decorazione, aveva avuto l' intenzione di unirsi coll' altezza de' due piani dell'ala della piazza San Marco, già da molto tempo costrutta, vale a dire, dovendo in vista del compimento dell'ala sinistra far seguito ai portici della biblioteca, si era imposto il vincolo d' un' altezza già determinata e d' una disposizione che, al pari della dimensione, avrebbero dovuto far legge. (Si può vedere nella vita dello Scamozzi, che quest' architetto non tiene conto alcuno della precisione del suo antecessore).

Che che ne sia, a noi sembra che tale fu il vero motivo per cui il *Sansovino* diede alla trabeazione de' suoi due ordini l' altezza che si vede. In fatti la trabeazione dell'ordine dorico ha, di altezza, il terzo della colonna, e quello del jonico al di sopra ne ha più della metà. Tutto annunzia, e la balaustrata che termina l'alzato lo fa credere, che l'architetto ebbe d'uopo di portare questa sino ad un certo numero determinato. Tuttavia l' ingegno dell' artista seppe coprire questo ripiego colla bellezza e varietà degli ornati di cui abbellì la facciata. Gli archivolti di tutte le arcate sono pieni di figure scolpite. Nulla di più ricco del fregio dorico, se non è quello che regna al disopra dell' architrave jonico. Qui è dove particolarmente si manifesta con evidenza il disegno di cui si è parlato, di rendere più alta l'elevazione di questa facciata. Il fregio, di cui si parla, ha quasi tanta altezza quanta ne hanno l' architrave e la cornice insieme: il suo campo è occupato da una serie di genietti che sostengono dei festoni, dei cartelli e dei mascheroni che si trovano frammischiati con molto gusto in questa composizione. Altronde lo stesso fregio contiene dei bassirilievi continuati. La cornice offre ne' suoi profili tutti gli ornati che può comportare l' ordine jonico. Una balaustrata sormontata da statue corona il tutto, e s' innalza abbastanza per nascondere da basso la vista di un comignolo assai elevato, richiesto dall' interno del locale.

L' arcata di mezzo della grande facciata conduce ad un bellissimo scalone a due rami, riccamente decorato nelle sue vôlte da Alessandro Vittoria. Esso dà l' accesso ad un salotto in cui si contiene una ricca collezione di sculture antiche, la cui vaga disposizione appartiene allo Scamozzi, il quale ne terminò l' interno (come può vedersi nella vita di que-

st'architetto). Di là si passa nel locale stesso della Biblioteca, che occupa sette arcate di questo fabbricato in lunghezza. È degna d'ammirazione la vôlta, stupendamente decorata di cassettoni e di pitture di varj eccellenti pennelli. L'altra parte del fabbricato, a cui si giugne mediante una scala che si unisce colla precedente, guarda la *Pescheria*, ed è destinata agli ufficj. Il *Sansovino* veramente non terminò che la costruzione dei locali che occupano la biblioteca, il museo e lo scalone. Avremo occasione di ritornare su questo grandioso edificio, parlando degli accidenti che sopravvennero in appresso.

Non dobbiamo però ommettere, prima di abbandonare questo monumento, di far menzione d'una pretesa difficoltà architettonica, nella quale il *Sansovino* tenne occupato tutti gli architetti di quel tempo, e di cui egli credette di aver trovata la soluzione. Trattavasi del fregio dorico e della divisione uniforme dei triglifi e delle metope che ne costituiscono l'ornato. I Greci, nei colonnati dorici de'loro tempj, terminavano gli angoli con un triglifo che non cadeva esattamente a perpendicolo sull'asse della colonna d'angolo; e allargavano gradatamente lo spazio delle metope alle estremità del fregio. Avendo i Romani modificate non poco le proporzioni ed il carattere dell'ordine dorico, invece di terminare l'angolo del suo fregio con un triglifo trovarono più conveniente alla nuova loro disposizione di stabilirvi una mezza metopa, come insegna Vitruvio, il quale si serve della parola *semi-metopa*. Ora gli architetti moderni ed i commentatori, invece d'intendere questa *semi-metopa* in un senso che esprimesse una misura approssimativa, ed una metopa tagliata in due parti eguali da ciascun lato dell'angolo, s'immaginarono che dovesse essere, in tutto il rigor matematico, la metà precisa della metopa ricorrente nel fregio; lo che non può essere da che si fa cadere l'angolo dell'architrave perpendicolarmente al vivo della colonna. Operando qui il *Sansovino* non sopra un ordine di colonne isolate, ma sopra semi-colonne addossate a piedritti, immaginò di dare non alla colonna d'angolo, ma ad un pilastro d'angolo, il supplemento d'un corpo in rientranza, ciò che gli permise d'allungare il cornicione, e per conseguenza d'allargare lo spazio della sua metopa d'angolo. Ecco tutta la soluzione di questo problema che fece un po' di rumore, ma che, come ben si vede, non meritava nè di essere proposto, nè di essere sciolto.

Nel 1532, il fuoco distrusse una gran parte del palazzo Cornaro, che guarda anch'esso sul canal grande, vicino a San Maurizio, e distinto con questa denominazione. Giorgio Cornaro, procuratore di San Marco, concepì l'idea di rifabbricarne uno molto più magnifico, e ne affidò l'impresa a *Sansovino*, il quale seppe corrispondere alle sue intenzioni con uno dei più bei progetti che l'architettura abbia eseguito. Onde leggiamo nella descrizione, che ne diede Francesco suo figlio, queste poche parole, le quali però bastano a dar lode a questo palazzo: « Per la sua situazione (egli dice), per la sua magnificenza, per la sua grandezza, per la bellezza dei materiali, per la sua costruzione e per la giustezza delle sue proporzioni, esso occupa uno de'primi posti fra i più memorabili edificj di Venezia ». La sua pianta offre le migliori comodità e le più variate distribuzioni. Il suo alzato a tre piani ne porta la mole ad un'altezza da dominare con molta nobiltà su quanto lo circonda. Regolarissime sono le proporzioni di ciascun ordine. Era a desiderarsi che meno alto fosse il cornicione del piano superiore. Si è pure rimproverato al *Sansovino* di avere nell'*atrio*, dalla parte del canal grande, assottigliato i muri laterali, in guisa che il muro del piano superiore posa in falso una parte della sua grossezza. Si vede che l'architetto si permise questa licenza contro le leggi della solidità, per far vedere che una porzione di pilastri d'angolo si agguaglia ai peducci delle vôlte. Ma un architetto di merito, come il *Sansovino*, non doveva aver bisogno di questo difettoso espediente.

Le belle opere che questo architetto aveva di già costruite in Venezia propagarono la sua fama per tutta l'Italia. Roma, che aveva veduto svilupparsi in lui la naturale disposizione all'architettura, avrebbe voluto godere dei frutti della sua età matura, e lo chiamava alla corte pontificia. D'altra parte la città di Firenze, ove si era fatto conoscere nella scultura, lo sollecitava a recarvisi per eseguire la statua di colui che le aveva resa la libertà colla morte di Alessandro de Medici. *Sansovino* non aderì a questi inviti, e ad altro non pensò che a condurre a termine le grandiose intraprese cominciate in Venezia, ed a corrispondere alle speranze che questa città aveva concepito del suo genio.

Bentosto, sopra uno dei lati del campanile di San Marco, fabbricò una loggia destinata a convegno di nobili veneziani per conversare o conferire fra loro. Questo piccolo edifizio è un po' elevato al disopra del livello della piazza: alcuni gradini conducono ad un piccolo terrazzo circondato da una balaustrata ne'suoi tre lati. Di là s'innalza la facciata ornata di otto colonne d'ordine composito, incassate nel muro, e che sostengono un cornicione continuato. Tre grandi arcate s'aprono ne'tre maggiori intercolonnj, e da esse si passano per salire nella gran sala. I quattro altri intercolonnj sono più stretti, e contengono delle nicchie molto bene ornate. Al di sopra, e a perpendicolo delle arcate, v'è un attico ornato di bassirilievi a scompartimenti, i quali, per la loro misura, corrispondono esattamente alle divisioni del piano inferiore. Il tutto è coronato da una balaustrata che ricorre sui tre lati dell'edificio, costruito di bellissimi marmi, e decorato di statue e di bassirilievi di ottima esecuzione. Il progetto era quello di circondare con un corpo simile ciascuno degli altri tre lati del campanile.

Il *Sansovino*, nella ricostruzione della chiesa di

San Spirito, fu incaricato di eseguire il coro e la facciata, come fece di fatti con ottimo successo verso l'anno 1541. In quella stessa epoca fabbricò uno dei più superbi palazzi di Venezia sul canal grande, vicino a San Salvatore, per Giovanni Delfino, nel quale sono da ammirarsi il cortile e lo scalone, per la bellezza degli ornati, e tutto l'interno poi per la sua felice distribuzione.

La chiesa di San Fantino era stata incominciata nel 1501, a norma delle disposizioni testamentarie del cardinal Zenone, nipote di Pio II. A malgrado degli sforzi di quelli che ne intrapresero la edificazione, l'edificio era ben lontano dall'essere terminato nel 1533. Vi mancava il santuario; e la causa di tale ritardo era la mancanza di fondi. Si alienarono parecchie case della eredità del cardinal fondatore, e con questi prodotti fu incaricato il *Sansovino* di terminare il monumento, aggiugnendo alla sua estremità la bellissima cappella che vi si ammira, e che, non ostante la cura che ebbe l'architetto di adattare la sua composizione al rimanente della chiesa, fa vedere l'estrema superiorità del suo gusto su quello di chi aveva presieduto alla erezione di tutto il resto, in cui nulla sembra corrispondere alle intenzioni di ricchezza e di magnificenza che il fondatore aveva prescritto nel suo testamento.

Verso l'anno 1545, il *Sansovino* si applicò a ridurre a termine il grandioso lavoro della Biblioteca, nè altro rimaneva che d'involtare dall'altro lato la parte occupata dagli uffiej dei tre Procuratori; ma appena terminata la vôlta, essa crollò. Se ne attribuì l'accidente a diverse cause. Secondo gli uni fu per incuria e mala esecuzione dei lavoratori; secondo altri per effetto di un gelo straordinario sopravvenuto in quell'anno; e vi ebbe taluno che ne ripetè la causa da una scarica di artiglieria. La più probabile si è che l'architetto aveva contato di troppo sulle armature di ferro. Quest'infortunio ebbe le più funeste conseguenze pel *Sansovino*. Egli fu messo in prigione, destituito dal suo impiego d'architetto in capo, e condannato a pagare mille scudi d'oro, a risarcimento del danno cagionato per sua colpa, com'era la voce comune. Con tutto ciò pare che il *Sansovino* riuscisse a giustificarsi. I molti suoi amici, e fra gli altri l'Aretino, scrissero in di lui favore. Mendozza, ambasciatore di Carlo V presso la repubblica di Venezia, sollecitò la sua liberazione. La faccenda fu accomodata, il *Sansovino* uscì di prigione, e quello che fa credere che non fosse a titolo di grazia, si è che l'ammenda a cui era stato sottoposto, gli fu rimborsata, che fu riammesso nel suo impiego, e pagato di nuovo per la ricostruzione della vôlta, che non venne più eseguita in pietra, ma sibbene in legno, con una incannucciata, sulla quale si stese l'intonaco che ne forma la decorazione.

La quantità de'monumenti costruiti dal *Sansovino* è tale, che dobbiamo contentarci di citarne soltanto parecchi, non potendo tutti descriverli. Spesso nella scelta che si fa di alcuni, si guarda più alla celebrità che traggono dalla loro importanza, di quello che sia al merito intrinseco della loro architettura. Quindi troviamo appena menzione di edificj che formerebbero la riputazione d'un architetto. Tali sono la chiesa di San Martino presso l'arsenale, quella degl'Incurabili, in forma d'ellissi, la scuola di San Giovanni degli Schiavoni, e diverse opere, fra le quali ve ne sono di quelle attribuite ad altri architetti: lo che, a dir vero, avviene per la ragione che il *Sansovino*, come tutti i grandi artisti, ebbe più copisti che imitatori.

Una grandiosa costruzione che appartiene esclusivamente a lui fu quella delle così dette *Fabbriche nuove di Rialto*, innalzate sul canal grande a vantaggio del commercio. L'edificio è a tre piani. Quello a terreno presenta un portico di 25 arcate. Egual numero di finestre corrisponde ad esse ne'due piani superiori. A basso vi sono delle botteghe, e in ogni bottega una scala, la quale conduce ai locali superiori. Una disposiziene difettosa ne'muri dell'interno, che non sono a piombo gli uni sugli altri, ha cagionato spessissime riparazioni. Ci duole il dire che la solidità non trovisi, in questa costruzione, congiunta alla bellezza della sua disposizione.

Il *Sansovino* aveva altresì dato un progetto pel famoso ponte di Rialto. La repubblica, occupata in quel tempo nella guerra contro i Turchi, non potè mandar ad effetto questa intrapresa, ed il progetto del *Sansovino* fu dimenticato con quelli di molti altri rinomati di lui competitori.

Merita di essere citata come una delle opere pregevoli di questo architetto la chiesa di San Geminiano, in fondo alla piazza di San Marco, di cui ora non possiamo più far parola che per reminiscenza o secondo la pianta ed i disegni che ne sono stati conservati. Essa venne distrutta, non ha molto, per dar luogo alla comunicazione fra i due fabbricati delle Procurative vecchie e nuove ch'essa intercettava; e questo vantaggio non compensa forse la perdita di un monumento che per molti titoli meritava di essere conservato. Questa chiesa aveva ricevuto nel 1505 qualche cominciamento, e la cappella principale era stata edificata sul modello di Cristoforo *dal Legname*, scultore ed architetto. Nel 1556, *Sansovino* ebbe l'incarico di compierne l'insieme. La prima sua cura (ed è questo uno de'pregi essenziali che vi si ammirava) fu di coordinare, con abilità e con gusto, la cornice dell'arco della cappella già esistente, col sopraornato dell'ordine principale della chiesa. La pianta era un quadrato, in mezzo al quale sorgeva una cupola di mezzana altezza, la quale poggiava su quattro colonne addossate ciascheduna ad un pilone, lo che formava in ogni senso tre navate, la più larga delle quali era quella di mezzo. La sua facciata non presentava nulla di osservabile, e fu essa uno de'primi esempj di quelle facciate a più ordini addossati, di cui si fece un grande abuso nel

secolo successivo. Del resto il *Sansovino* ebbe certamente, in questa composizione, l'intenzione di farla concordare in altezza con quella del fabbricato delle *Procurative vecchie;* intenzione che ebbe già nel monumento della Biblioteca, come abbiamo veduto, e che lo *Scamozzi* si è di poi studiato di contrariare, aspirando forse a far adattare il suo nuovo alzato al corpo intero della piazza di San Marco.

Sansovino è l'autore di molte opere meno importanti, ma che provano e la moltiplicità delle sue cognizioni e la fecondità del suo genio. Vi sono di lui in Venezia varj mausolei, in cui l'ingegno dell'architetto gareggia con quello dello scultore, ed in cui le due arti sono ottimamente accoppiate insieme. Citasi fra gli altri, nella chiesa di San Sebastiano, quello dell'arcivescovo di Cipri, composizione quanto semplice nella sua maestà, altrettanto ricca e variata. È una bella arcata adorna di colonne elevate sopra un basamento, e che sostengono un bel frontone. L'intercolonnio è occupato dalla tomba dell'arcivescovo, e la sua statua è rappresentata a giacere.

Egli eseguì pure, all'età di 80 anni, pel doge Reniero, il bel monumento sepolcrale che si ammira nella chiesa di San Salvatore: le due statue che adornano le nicchie laterali del monumento sono di sua mano, nè lasciano travedere nell'artista un'età così avanzata.

Dobbiamo pure far menzione delle belle porte di bronzo di cui diede il disegno, e che eseguì per la sagrestia di San Marco. In esse egli volle consacrare, coi ritratti del Tiziano e dell'Aretino che v'introdusse insieme col proprio, la stretta amicizia che durò tra di loro sino alla morte. Uniti dalla conformità del loro genio, e dalla riputazione che godettero, e dall'interesse comune che presero ai reciproci loro successi, si attribuì a questo legame una parte dello splendore che le arti diffusero in quel tempo sopra Venezia.

Venezia dal canto suo si mostrò degna di avere di tali ingegni, poichè seppe onorarli con lusinghiere distinzioni. In un momento di penuria, in cui si trovò costretta di ricorrere ad una straordinaria imposizione, che doveva gravare indistintamente tutti i cittadini, il Senato non eccettuò che il Tiziano ed il *Sansovino*.

Questo architetto cessò di vivere nell'età di 94 anni, il 27 novembre 1570.

Il *Sansovino* dev'essere annoverato fra il picciol numero non solo di coloro che hanno formato ed illustrato la grande scuola veneziana, ma de'più grandi artisti del secolo decimosesto. Qualunque sia lo splendore che dopo di lui abbia diffuso il Palladio, il cui nome nella pubblica opinione sembra avere offuscato quello de' suoi predecessori, per non esserlo più da alcuno di quelli che l'hanno seguito, è certo che, per rispetto al merito fondamentale dell'arte, egli non ha aggiunto nulla alle opere del *Sansovino*, a cui anzi egli deve non poco sotto il rapporto della composizione, del gusto, della disposizione e del modo di impiegare gli ordini. Nessun architetto più del *Sansovino* ebbe tanta grazia nello stile, tanta correzione ne' dettagli, nobiltà nell'invenzione, e fecondità nelle idee. A lui però venne rimproverato di sovente la mancanza di solidità nella costruzione, difetto che avrà forse dipenduto dalle occupazioni dei primi anni che non gli permisero di fare uno studio profondo dell'architettura.

Quanto alle doti personali, la natura era stata verso di lui liberalissima. Era di bella persona, di ottimo carattere, e di umore piacevole, qualità invidiabile che contribuisce tanto al ben essere dello spirito, quanto alla sanità del corpo, ed alla quale il *Sansovino* andò debitore di avere percorsa senza infermità una sì lunga carriera.

Benchè da lungo tempo preveduto e giunto all'ultimo periodo della vita umana, la morte del *Sansovino* fu per Venezia che lo aveva adottato qual figlio, e per Firenze sua patria, un argomento di lutto e rammarico. La sua memoria fu onorata da pubblica testimonianza di lode in molte inscrizioni, nessuna delle quali ora più sussiste. Noi riferiremo la più semplice e la più breve dettata da Bernardo Baldovinetti

Il Sansovin ch'Adria superba ir face
Di bronzi e marmi, di palagi e tempi,
Che illustri l'Arno, e tolse a' primi tempi
Della scultura il pregio, or qui si giace.

TAUROMENIO o TAORMINA -- (Taurominium) -- Antica città della Sicilia, detta ora *Taormina*, la quale ha conservato, fra i rimasugli delle vetuste sue costruzioni, gli avanzi forse più integri che vi sieno, di un teatro, considerevole non meno pei dettagli della sua architettura che per la singolare bellezza della sua posizione che occupa sulla cima della montagna, su cui era fabbricata.

Parè che la natura stessa abbia suggerita la pianta e l'idea primitiva di questo teatro, e che l'arte non abbia fatto che compierlo e adattarlo agli usi dell'antico popolo che si era incaricato di decorarlo. In fatti il gomito e la forma stessa della montagna avevano somministrata la porzione del cerchio, in cui non si fece che tagliare i gradini nella roccia, coprendo il tutto con una costruzione in mattoni, oltre ad una galleria esterna che serve di coronamento all'edificio. Due roccie scoscese formavano come un'*anti-scena* naturale, e fra queste roccie si costrusse il *proscenio* sopra una specie di terrazzo fornito anch'esso dalla natura. La pittura, ed a più forte ragione il linguaggio, non saprebbero descrivere la grandezza e la magnificenza delle prospettive che l'occhio abbraccia dalla galleria che gira intorno al teatro. Di là la vista si stende sopra una larga baja, in capo alla quale scorre il fiume *Alcantaro*. Un po'più lungi si scorgono le ricche campagne che abbelliscono la base immensa dell'Etna, le foreste che formano la cintura della sua media regione, le nevi perpetue che

cuoprono la più alta di tutte, in fine la vetta che, secondo la espressione del poeta, sembra essere una colonna del cielo, che vomita torrenti di fumo. Volgendosi da un altro lato, verso il mezzodì della Sicilia, si scuoprono le ridenti pianure di *Leontium* che si stendono sino al mare da diversi promontorj che producono altrettante pianure le une più ricche delle altre, quella di *Catania*, d'*Augusta*, in sino a quella ov'è fabbricata la città di Siracusa, che appena si può vedere perdendosi tra i vapori. Ecco la vista che si gode dalla galleria del teatro di *Taormina*, ecco ciò che serviva di prospettiva agli spettatori seduti sui gradini superiori.

Non è stato finora pubblicato alcun disegno di questo monumento che possa dirsi esatto, e giusta il quale si possa darne sicuri dettagli. Per questo difetto noi procureremo di estrarre alcune nozioni dalla Descrizione che ne ha fatta Filippo Dorville nella sua *Sicula illustrata*.

Il teatro di *Taormina* (egli dice) è anche al presente quasi intero, od almeno egli conserva le vestigia dell'antica sua forma; perocchè l'anfiteatro, vale a dire il luogo in cui stavano seduti gli spettatori, i gradini, come anche le scalinate erano tagliate nella pietra viva. Il resto dell'edificio era in mattoni di grandezza enorme. Noi non possiamo determinare qual fosse la materia delle colonne, dei portici, e delle altre parti dell'edificio; è probabile che fossero di marmo, trovandosi nelle cave più prossime un marmo con una diversa gradazione di rosso. Ora tali sono parecchie colonne che adornano le chiese di *Taormina*, e nel paese corre la tradizione che sieno state tolte da quel teatro.

Salivasi alla galleria in alto, che girava tutto all'intorno per mezzo di scale e gradini. Osservasi che non vi erano ripiani nella salita che si chiamava *praecinctiones*. Non vi erano nemmeno *vomitorj*, nè poteva esservene, poichè i gradini erano tagliati nella massa stessa del monte. Sembra, a giudicare da quanto ancora sussiste, che ciascun gradino avesse in larghezza il doppio della sua altezza; e v'ha luogo a credere che fossero coperti di tavole.

Di dietro alla fila più alta o più distante dall'*antiscena*, e intorno all'anfiteatro occupato dal popolo, vi erano trentasei nicchie che adornavano l'interno della galleria. Queste nicchie erano alternativamente ornate di frontoni angolari e circolari. È presumibile che contenessero statue, ben sapendo quanto queste fossero profuse in tutti i teatri degli antichi.

Da ciascun lato dell'edificio, nel punto in cui terminano i gradini dell'anfiteatro, vale a dire alle due estremità dell'anti-scena, si veggono gli avanzi di due corpi di fabbricati di antica costruzione. Essi erano distribuiti in parecchi locali, e, per quanto può giudicarsi, vi erano due piani. Questi due corpi erano riuniti dalla costruzione stessa di ciò che formava la scena propriamente detta, la quale era decorata d'ordini architettonici, e con tre porte: quella di mezzo era più grande delle altre due. Al di dietro eravi una specie di corritojo, cioè di *postscenium*. Può vedersi nel viaggio di Saint-Non, tomo 4.°, una riordinazione in alzato ed in pianta di questo teatro, dietro la quale, benchè lasci alcun che a desiderare, noi abbiamo rettificate alcune inesattezze della descrizione di Dorville, e con tanto maggiore sicurezza in quanto che abbiamo visitate noi stessi le ruine di *Taormina*.

Esistono ancora in questa città alcuni altri avanzi di antichità, come costruzioni di acquedotti travisati da fabbricati moderni.

Altri acquedotti apportavano indubitatamente abbondanti acque nelle cinque piscine vastissime, la prima delle quali, ancora perfettamente conservata, indica la pianta e la costruzione di quattro altri, che erano addossati alla montagna. Queste piscine, quantunque meno grandi di quella che a Baja viene denominata *piscina mirabile*, sono assolutamente dello stesso gusto: esse sono di forma quadrilunga con archi poggiati su piloni. Vi si vede tuttora l'apertura per la quale giugnevano le acque, e un'altra per dare sfogo alla troppa pienezza del serbatojo. Vi ha una scala per discendervi, ed in fine una cateratta per vuotarle interamente, e nettarle dal limo.

L'acqua di queste piscine si trasmetteva, dicesi, ad una naumachia nel mezzo della città. Così chiamasi di fatti un avanzo di costruzione antica ornata di nicchie ad arcate di 11 piedi di apertura, separate da piloni quadrati a guisa di contrafforti. Il tutto è costruito in mattoni. Alcuni altri vestigi dello stesso genere di costruzione, internati nelle case vicine, danno il lato parallelo di questo edificio, e permettono di conchiudere che la sua larghezza era di 24 tese.

Ciò che formava il bacino di questa pretesa naumachia è pieno di terra e di piantagioni che formano ora un giardino. È poco verisimile, malgrado l'opinione comune del paese, che siavi stata una naumachia in questa parte di *Taormina*. La posizione del luogo in cui viene supposta, e la ripidezza di questa parte della montagna bastano a persuadere il contrario. È presumibile che questo muro antico, ornato di arcate, facesse piuttosto parte di una pubblica piazza, o di qualche altro monumento di cui non si conosce l'uso.

Vicino alla porta che conduce a Messina scorgesi una fabbrica antica la quale serve di abitazione, e non presenta nulla di singolare; ma al di fuori della porta, si osserva una quantità di tombe e diverse costruzioni di siffatta specie; lo che fa credere che questo locale fosse consacrato alle sepolture. La prima di dette tombe è talmente ruinata, che sarebbe difficile lo indovinarne la forma. Vi si scorgono però due parti rotonde, con incrostature di marmo bianco, come pure in un'altra parte di costruzione in linea retta con specchiature di poca sporgenza. Vi si distinguono due tronchi di colonne di mattoni; ma tutto

ciò è così interrotto e guasto, che difficilmente si possono rilevare le costruzioni antiche dalle fabbriche moderne innalzate sullo stesso terreno.

Eravi colà presso un' altra gran tomba, o forse una specie di tempio, costruito in grosse pietre di taglio murate a secco ed innalzate sopra tre gradini che giravano all' intorno. È stata convertita in una chiesetta, di modo che venne molto svisata. L'edificio aveva 7 tese di lunghezza sopra 4 tese 2 piedi di larghezza. Ma non è possibile attualmente il dire ciò che potesse presentare d'interessante per l'arte.

I contorni di *Taormina* offrono ancora altri monumenti sepolcrali di minor dimensione. Sono essi tutti di forma quadrata, con pilastri agli angoli, e rivestimenti di stucco; e sorgono sopra tre gradini. Il loro interno ha circa 12 piedi in quadrato, ed offre gli stessi dettagli dei sepolcri romani. Sonovi parecchie nicchie per contenere le urne cinerarie ed una principale pel capo della famiglia. Tutto ciò sembra indicare opere eseguite sotto la dominazione dei Romani, e posteriori al tempio di Giulio Cesare, il quale, dopo d'avere scacciato da *Taormina* gli abitanti naturali del paese, vi mandò una colonia romana.

Presentemente tutti questi monumenti servono di abitazione ai villici, i quali vi dimorano e ne hanno fatte delle scuderie.

TAVOLA — (Table) — Questo vocabolo viene dal latino *tabula* che in generale significa un corpo piano, come un' asse, la cui superficie di forme diverse, ha maggiore o minore estensione e poca grossezza. Si appropria questa parola ad una quantità di oggetti, ma più di frequente vale ad esprimere il mobile più usuale forse di tutti quelli che servono ai bisogni della vita ed agli usi della società.

Non ispetterebbe al nostro Dizionario nè di trattare in dettaglio di tutti gli usi della *tavola* considerata come un mobile, nè di accennare tutte le denominazioni che ordinariamente le viene dato secondo la diversità della materia, della forma e dell'uso cui è destinata.

Non dovendo considerare la *tavola* che nel suo rapporto coll' arte dell' ornato, il quale fa parte dell'architettura, noi ci contenteremo di far conoscere le principali maniere di ornare le *tavole*, che il gusto degli antichi e de' moderni ha immaginato, secondo la loro materia, forma, estensione, impiego ecc., e diremo in seguito quali sieno i significati di questa parola quando si appropria non a significare un mobile, ma ad esprimere nella costruzione e nella decorazione degli edificj certe superficie che ne fanno parte, ed a cui si danno diverse destinazioni.

L'elemento del mobile detto *tavola* è un' asse larga, per lo più di legno, che poggia sopra uno o più piedi.

Ben tosto questo arnese andò soggetto a que'cambiamenti che la ricchezza ed il lusso producono necessariamente in tutti gli oggetti usuali, vale a dire fu trasformata in un oggetto di piacere e di vanità. Da prima fu il pregio della materia, che un gusto più raffinato andò cercando, o per varietà, o per rarità. Dall'impiego de'legni più comuni e grossolanamente lavorati, si passò alla ricerca de'legni più rari e suscettivi di un bel polimento. Noi vediamo i Romani pagare un prezzo eccessivo le *tavole* di legno esotico, i pezzi tagliati in certe radici o escrescenze d'alberi che presentavano vene o configurazioni bizzarre. Si fecero *tavole* di marmo, o con incrostature di pezzi riportati, o con metalli preziosi. In fine, siccome la rarità costituisce sempre, pel lusso, una parte della bellezza, s'immaginò di togliere dagli antichi intonachi di muraglie delle lastre di stucco per convertirle in *tavole*.

La forma delle *tavole* tiene alla configurazione della superficie, ed a quella de'loro piedi o de' loro sostegni. Vi sono tanti e sì diversi bisogni a cui l'uso della *tavola* dev' essere sottomesso, che noi ci limiteremo, per non uscire dei limiti che ci siamo fissati, a parlare delle tre forme più comuni: cioè la forma rotonda, la forma quadrangolare, e la poligona.

La forma della *tavola* rotonda comporta sovente, soprattutto in piccolo, un sol piede o sostegno: i Romani la chiamavano *monopodium*. Dicevano *tripode* la *tavola* a tre piedi, e si conserva ancora con molta convenienza questa disposizione nelle *tavole* rotonde di una grande estensione. La *tavola* quadrata o di forma quadrilunga esige quattro piedi, se i sostegni sono isolati.

Tuttavia v' è una maniera di non dare che due sostegni ad una *tavola* quadrangolare, e necessariamente, se è di una grande portata, massime poi se è di marmo o di altra materia pesante. Allora suol darsi ad essa per piede, a ciascuno dei suoi lati, un sostegno massiccio, della larghezza della *tavola*. In Roma si vedono parecchie di queste *tavole* antiche, il cui *trapezoforo* o *porta-tavola* è stabilito in modo da fornire un appoggio solidissimo e suscettivo nel tempo stesso di una ricchissima decorazione.

In fine, se una *tavola* è poligona, cioè a molti lati, o se è di molta larghezza, si accresceranno i suoi piedi, onde procurarle solidità, che è una delle prime condizioni in questo, come in qualunque altro genere.

Le *tavole* sono state e sono ancora in particolar modo arricchite di ornati ne' loro piedi o sostegni. L'antichità ha esaurite tutte le idee in questa parte di lusso decorativo, ed i moderni non hanno fatto che ripeterle. Così quasi tutte le configurazioni che gli antichi copiarono o dagli esseri naturali, o dagli animali simbolici, sono passate ne' mobili de'moderni. (V. Piede, Treppiede o Tripode).

Non prolungheremo il presente articolo colla descrizione di tutti gli accessorj che il gusto può variare infinitamente ne' sostegni delle *tavole*. Noi preferiamo di far conoscere la destinazione di certe *tavole* antiche, le quali, legate ad usi religiosi e politici nella antichità, eransi appropriate un genere di lusso

proprio a farne veri e ragguardevoli monumenti d'arte. Ricaviamo alcune particolarità su questo oggetto dalla nostr' opera intitolata il *Giove Olimpico.*

Fra il numero de' lavori che esercitarono di più l'arte toreutica, convien porre i *trapezj* o *tavole* di qualunque genere si fossero. Esse venivano distinte in due grandi classi. Vi erano le *tavole* che servivano agli usi civili e domestici, e v'erano quelle consacrate ai numi ed alle cerimonie religiose. Le *tavole* ed i tripodi offrirono al genio dell'ornato una quantità di soggetti di composizione. Ma nulla fu più comune degli oggetti considerati come votivi o religiosi. Il tripode posto dinanzi alle statue od ai tempj era realmente un' ara portatile, che serviva alla combustione delle vittime e delle offerte. La *tavola* era destinata a ricevere le frutta e le obblazioni di ogni genere. Nell' interno de' tempj, ed in rapporto colle statue, essa aveva inoltre per oggetto di servire ai conviti sacri che si preparavano ai numi.

La *tavola* fu per tanto, sia per l'uso comune, sia qual segno commemorativo di quest'uso, una specie di mobile o di arredo degli edificj sacri. In questo modo essa figurava nel tempio degli Ebrei; era d'oro, e la sua figura vedesi ancora sopra un bassorilievo dell' arco di Tito in Roma. Eravi a Siracusa una *tavola* d'oro dinanzi alla statua di Esculapio. Dionigio il tiranno la fece portar via dopo di aver bevuto il vino che vi si offriva al buon genio. Sarebbe non meno inutile che nojoso il far qui menzione di tutti gli oggetti d'arte antichi, in cui si scorgono di queste *tavole* consacrate alle cerimonie del culto. La bella tazza dionisiaca, appartenente un tempo al tesoro di San Dionigio, ed ora al gabinetto delle antichità della Biblioteca del re, ci mostra un trapezio molto sporgente destinato ai misteri di Bacco.

Appoggiati a quest'uso così generale noi abbiamo intrapreso di ridonare alla vera loro destinazione due *tavole* che ci presenta il testo di Pausania, e di cui i commentatori e traduttori, secondo noi, hanno mal conosciuto l' insieme, per non aver riflettuto al posto che potevano occuparvi i personaggi o le figure che, senza alcun dubbio, facevano parte della loro decorazione, eseguita a bassorilievo sulla grossezza della superficie, nel sito che occupano i nostri cassettoni.

La prima di queste *tavole* era dinanzi al gruppo formata dal trono della gran Dea a Megalopoli, opera di Damofonte da Messina. Sulla grossezza, già indicata, erano rappresentate a bassorilievo di pezzi senza dubbio riportati, delle ninfe, l'una delle quali portava il piccolo Giove, l'altra teneva una fiaccola; altre ninfe avevano delle fiale e dei vasi. Lo sbaglio dei traduttori è stato di figurarsi questi soggetti come altrettante statue isolate.

Noi abbiamo rilevato, con maggiore certezza, un simile errore rispetto alla famosa *tavola* in oro ed avorio dei giuochi olimpici, opera di Colote, e che serviva di ornamento alla celebrazione di detti giuochi. Vi si deponevano le corone e le altre specie di premj destinati ai vincitori. Noi troviamo questa *tavola* ripetuta sopra una quantità di medaglie antiche. Noi non osiamo dire che fosse identicamente quella di Colote in Olimpia, ma bensì che l' uso generale fu, in tutti i giuochi o combattimenti dello stadio, di collocarvi una *tavola* sulla quale disporre i premj, che si dovevano disputare i concorrenti. Poichè uno de' più distinti artisti toreutici di quel tempo fu incaricato della sua esecuzione, è da supporsi che questo arnese d' oro e d' avorio dovesse risplendere per le figure di cui l'arte l'aveva abbellito.

Tuttavia, per non avere Pausania indicato il posto preciso che queste figure occupavano nell' insieme della composizione, i commentarj ed i traduttori hanno inteso le parole che designano la parte posteriore e i due lati, senza dire della *tavola*, come se si trattasse d'un oggetto che lo scrittore greco avesse dimenticato di nominare. Nulla di più semplice a supporsi che un fregio formante la grossezza della *tavola*, e che presentava nei due lati maggiori e minori uno spazio proprio a contenere una serie di figure a bassorilievo. Tale pertanto era la *tavola* dei giuochi olimpici. Sulla faccia anteriore vedevansi le figure di Giove, di Giunone, della madre degli Dei, di Mercurio, d'Apollo e di Diana. Sulla faccia posteriore eravi la descrizione dei combattimenti dello stadio. Ai due lati erano rappresentati, nell' uno Esculapio, Igiea sua figlia, Marte e il dio Agone; nell'altro Plutone, Proserpina, due ninfe, l'una delle quali teneva una palla, e l'altra una chiave.

Ci rimane di far osservare in proposito che due scanni massicci di marmo, in Atene, di cui trovasi la rappresentazione nell'opera di Stuart, e che probabilissimamente servirono agli agonoteti, presentano sovra uno de' loro lati la figura della *tavola* stefanofora, che, come si è veduto, era d'uso nella celebrazione de' giuochi.

La parola *tavola*, abbiamo detto al principio di quest'articolo, si adopera altresì per analogia di configurazione, nella costruzione o decorazione dell' architettura, per significare certe parti più o meno sporgenti o rientranti, che vengono destinate a diversi usi, e che hanno per lo più la forma d'un quadrato lungo.

Tavola — (Planche) — Chiamasi *tavola* un'asse od un pezzo d'asse semplicemente.

Così pure diconsi *tavole* quelle carte aggiunte ai libri, nelle quali sono figure, immagini ecc., intagliate in rame o in legno.

—— (Tableau) — Quadro d'altare.

—— (Tranche de marbre) — Dicesi di marmo (o simile) segato per lo più bislungo e senza verun ornamento.

* TAVOLETTA — Strumento che serve agli architetti per levar di pianta. — *BALD.*

* TAVOLETTE CONCE — Alcune tavolette di legno, bossolo o di fico, impastate di polvere d'osso di pollo o castrato, e servono a disegnarvi sopra. - *BALD.*

TAVOLINO — (Guéridon) — Piccolo tavolo; e propriamente quello che ha un sol piede, per mettervi sopra candelabri, lucerne ecc.

TAZZA — (Coupe) — Chiamasi così nella decorazione un pezzo di scultura a guisa di vaso, meno alto che largo, con un piede.

—— ROVESCIATA — (Champignon) — Serve nelle fontane zampillanti a far gorgogliare l'acqua d'un getto, od un fascio d'acqua cadente, come scorgesi nelle due fontane della piazza di San Pietro in Roma.

TEATRALE — (Théatral) — Nel linguaggio ordinario indica tutto ciò che appartiene al teatro. Ma in quello dell'arte e de'monumenti, *teatrale* esprime ciò che richiama l'idea di teatro, vale a dire la vista di oggetti che figurano e si sviluppano gli uni al di sopra degli altri, come le file degli scalini nel teatro antico.

L'impiego abusivo in francese, quanto alla sua etimologia, della parola *anfitèatro*, che vuol dire doppio teatro, è la cagione per cui usiamo volentieri la voce anfiteatro ne'confronti che si fanno con certe situazioni, con certe disposizioni di città, e di edificj, le cui parti o masse si presentano all'osservatore come altrettanti gradini di una scalinata. Dicesi quindi che *una città è fabbricata ad anfiteatro*, che *un giardino ha un aspetto d'anfiteatro.* Queste locuzioni altro non significano che la cosa espressa dall'idea di *teatrale.*

Gl'Italiani, che hanno una cognizione più particolare del teatro e dell'anfiteatro, vale a dire sanno ben distinguere le forme proprie all'uno ed all'altro, per gli avanzi innumerevoli di antichi monumenti che possiede il loro paese, danno non solo la denominazione di *teatrale*, ma quella eziandio di *teatro* a qualunque insieme di masse, di edificj o di piani gli uni sovrapposti agli altri in rientranza. I paesi di montagna, così fecondi di siti di tal genere, forniscono frequenti applicazioni di questi vocaboli, e dell'immagine che esprimono. La natura *teatrale* di questi siti, ha, per così dire, senza il soccorso di alcun'arte, impresso lo stesso carattere alle opere che il solo bisogno moltiplica, ed agli edificj che, per innalzarvisi, abbisognano di terrazzi, di rampe, di dolci pendii. Nulla di più *teatrale* della città di Genova nella sua origine, al pari di molte altre, prima che l'architettura, approfittando delle risorse e delle indicazioni del terreno, si studiasse di trar profitto da tali situazioni.

Secondo siffatte inspirazioni furono in Italia costruite in seguito e nel genere più *teatrale*, certi palazzi o castelli di città e di campagna, di cui basta citare i nomi per far conoscere ciò che l'arte ha prodotto di più ragguardevole in questo genere. Tale si è, per esempio, il castello di *Caprarola*; tale a Tivoli la villa d'Est; e tali moltissimi palazzi della città di Genova, che sembrano decorazioni di teatro.

Se volessimo citare l'antichità stessa, converrebbe far menzione del famoso tempio di Palestrina (l'antica Preneste) le cui ruine tuttora sussistenti e disposte a piani, producono un effetto *teatrale.*

Possiamo pur anche accennare presso Parigi il castello di San Germano en-Laye. A Varsavia, quando si è a basso dell'aranciera, v'ha qualche cosa di veramente *teatrale* nell'aspetto che produce quel bel corpo di fabbricato, coronato da quello del castello.

TEATRO — (Théatre) — In latino *theatrum*, dal greco θέατρον, formato dal verbo θεάομαι, che vuol dire *guardare*, *contemplare*. *Teatro* adunque, secondo la sua etimologia, significa luogo per vedere e contemplare. Tale si fu in fatti lo scopo o l'oggetto principale de' primi luoghi in cui gli uomini si riunirono per godere del piacere naturale, e per così dire istintivo di vedersi e di considerarsi nelle imitazioni dell'arte. I racconti de' viaggiatori ci rappresentano quindi le popolazioni selvagge radunarsi in crocchio intorno ad istrioni o saltimbanchi, i quali frammischiano a danze grossolane qualche specie d'azione, il cui soggetto è tratto dalle abitudini de' loro costumi o dalle tradizioni delle loro avventure guerriere. Quivi è l'elemento primitivo delle composizioni dell'arte drammatica, e così dell'arte che doveva, seguendo i progressi dell'incivilimento, preparare e perfezionare, per lo spettacolo scenico e pei suoi spettatori, l'edifizio che si chiama *Teatro.*

DEL TEATRO PRESSO GLI ANTICHI.

Diversi gradi segnarono in Grecia i progressi di quest'arte. Sembra che le feste di Bacco e di Cerere, che sino da' primi tempi consacrarono l'epoca della mietitura e della vendemmia, divenissero il soggetto e l'occasione di riunioni, in cui i canti e le danze si frammischiarono alle cerimonie religiose, e fecero cercare dei siti favorevoli al bisogno di vedere e di udire. La profondità d'una valle, qualche parte circolare di montagna presentata dalla natura, prestarono a questi primi spettacoli un locale agreste e senz'arte. Allorquando alcun che di rassomigliante alla rappresentazione di un'azione fra personaggi vi fu introdotto, una specie di capanna di rami d'alberi rappresentò la scena. A poco a poco si ridusse il terreno a modo di salita, sul quale stavano gli spettatori, in guisa da inspirare l'idea dei gradini dei *teatri* propriamente fabbricati.

Questo stato di cose dovette continuare con poco miglioramento, finchè la popolazione rimase divisa ne'borghi, prima della edificazione delle città. Quando in queste si ebbero a celebrare simili feste, fu necessario d'innalzare alcuni palchi temporanei che la ricorrenza delle cerimonie indusse a rendere sempre più fissi e solidi. Ben si comprende che quanto più l'arte drammatica, estendendosi e perfezionandosi, chiamava spettatori, tanto più la costruzione dovette ampliarsi e migliorare il locale destinato alla moltitudine.

La natura sola delle cose ci mostrerebbe che se-

guendo il corso delle età, e l'estensione data ai giuochi scenici dal culto e dalla politica, si dovette costruire in legno dei *teatri* regolari, se non sapessimo dalla storia, come vedremo in appresso, che dovette accadere veramente così. Premettiamo che al tempo del poeta drammatico Pratina, il quale visse nella 70 olimpiade, non eravi ancora in Atene che un solo *teatro* di legno. Durante la rappresentazione dei drammi di Pratina, crollarono gli scanni. Questo accidente fu causa, che al tempo di Temistocle si costrusse in pietra il *teatro* conosciuto sotto il nome di *Bacco*.

Ma questo teatro fu scavato nel fianco della montagna dell'Acropoli, il quale guarda il monte Imetto. Quivi, come si vede, sarannosi riuniti gli elementi della formazione dei *teatri* primitivi, vale a dire (ciò che una quantità d'altri teatri ci dimostrano) il sito o l'addossamento ad una montagna o ad una rupe, e la disposizione già preparata nella costruzione di quelli di legno.

Non si pretende qui di attribuire, per questo, al *teatro* in pietra di Atene una priorità su tutti quelli che furono costruiti del pari o nell'Asia minore, o nelle altre parti della Grecia. Una storia positiva e cronologica di questi monumenti non potrebbe poggiare che su dati riferiti dagli scrittori, o dagli edifizj. Noi manchiamo degli uni e degli altri: quindi non intendiamo di stabilire nel presente articolo se non che nozioni generali sulla origine e sui progressi di questa parte così interessante dell' architettura greca, rimandando per tutte le nozioni particolari ed i dettagli tecnici del soggetto ai varj articoli di questo Dizionario che ne trattano.

Quantunque non se ne abbia alcuna prova, pure a noi sembra probabile che gli Ateniesi, ai quali devesi certamente l'invenzione del dramma o dell'azione scenica regolare, siano anche stati i primi a ridurre il luogo della sua rappresentazione a forme, a distribuzioni, a proporzioni determinate dal bisogno e dal piacere. Un edificio come il *teatro* in marmo di Bacco non potrà essere stato concepito, progettato, eseguito, che sopra dati anteriori già consacrati dall'uso e dettati da una lunga esperienza. Esichio ci apprende che per molto tempo si facevano dei gradini con tavole per gli spettatori. *Tabulata ligna in quibus spectabant Athenis, priusquam Dionisii theatrum extructum esset.* Fu adunque in queste costruzioni temporarie che l'arte e la scienza di fabbricare i *teatri* si esercitò lungo tempo, e pervenne a fissare l' insieme ed i rapporti necessarj delle due parti di cui devon essere composti.

Quando vogliamo renderci conto della disposizione elementare del *teatro* greco, non convien perdere di vista ciò che diede origine alle rappresentazioni sceniche. Il dramma originariamente non fu che un coro il quale cantava dei ditirambi in onore di Bacco, senza alcun altro attore che declamasse. In seguito vi si aggiunse un attore che raccontava alcune avventure mitologiche, poi vi si associò un interlocutore; in fine il coro, da principale che era, divenne personaggio accessorio nell'azione drammatica, e non rappresentò più che la parte di un attore. La scena (o luogo di una simile azione) fu adunque in origine disposto per contenere un gran numero di personaggi cantanti; lo che spiega la ragione per cui, anche dopo che l'azione drammatica divenne principale, e che il coro non ne fu più che l' ausiliario, il luogo di quest'azione dovette estendersi in larghezza molto più che in profondità. Aggiugniamo che per la folla degli spettatori essendo occorso un vasto spazio a semicerchio, fornito di gradini gli uni al di sopra degli altri, il diametro di questo semicerchio determinò necessariamente la estensione in larghezza del locale in cui l'azione e lo spettacolo dovevano essere rappresentati.

Quindi la *scena*, o quella che si chiamava così (Vedi Scena) fu non già lo spazio, ove aveva luogo l'azione, ove gli attori recitavano, e dove il coro cantava, ma bensì ciò che serviva, come in un quadro, di fondo a tutti i personaggi; ed il locale, che ora noi chiamiamo *scena*, corrispondeva al nostro *proscenio*. È indubitabile che, ne' primi teatri di legno, si dovette decorare con pitture, secondo la diversità dei soggetti che si rappresentavano, quel prospetto che faceva fronte ai gradini del *teatro*, vale a dire agli spettatori. Al tempo di Eschilo, uno de' primi poeti tragici, Agatarco, secondo che riferisce Vitruvio, aveva dipinto probabilmente per un dramma di questo poeta una *scena*, nella quale egli fece mostra di una somma intelligenza nell'arte della prospettiva. Abbiamo già reso conto di quest' opera alla parola Scena. Non torniamo su questo proposito che per richiamare quello che è stato detto in quell' articolo, cioè che prima della erezione del *teatro* in materiali più solidi, il dinanzi, ornato dalle prospettive d'Agatarco, non fu probabilmente che un tramezzo per ricevere la tenda dipinta, da cui era nascosto.

Troviamo presso gli scrittori più di un passo ove è fatta menzione di scene dipinte. Ma noi non richiamiamo qui le dette nozioni che per indicare ciò che dovette dar luogo alla disposizione definitiva ed anche al gusto di questa parte del *teatro* antico. Certamente allora quando il *teatro* in marmo di Bacco in Atene fu costruito, gli occhi erano da lungo tempo assuefatti a vedere i personaggi dell' azione staccarsi dal fondo, in cui l'arte della pittura decorativa s' era piaciuta di figurare, e con tutta libertà, certe composizioni architettoniche nelle quali l'artista aveva potuto prodigare, senza grave spesa, tutte le ricchezze dell'arte. Quando fu d'uopo soddisfare anche agli occhi con un'architettura reale e con materiali solidi, l' architetto non si trovò egli indotto a portare in quella parte del *teatro* il lusso de' dettagli e degli ornati che noi sappiamo essere stati comunemente applicati alla scena? A noi basta d'aver indicato, ciò che avrà motivato il principio della sua forma definitiva, e del gusto che, sino agli ultimi tempi dell' arte, fu quello della sua decorazione.

Ciò che denominavasi *proscenium*, o *avanti-scena*, era nel *teatro* antico, greco o romano, il luogo medesimo in cui rappresentavasi l'azione. Secondo Vitruvio, presso i Greci una parte degli attori arrivava sino all'orchestra. Erano questi probabilmente i ballerini, perocchè la parola *orchestra* indica precisamente il genere dello spettacolo che dipende dal ballo. Questo spazio aveva un'estensione compresa fra il gradino inferiore del così detto *anfiteatro* e la linea del *proscenio*. Dietro la scena erano disposte diverse sale, formanti il *proscenio*. Esse erano destinate a diversi servigi, il cui dettaglio sarebbe estraneo alle nozioni puramente architettoniche.

Chiunque si formi una giusta idea delle due parti principali del *teatro* antico, comprenderà con grandissima chiarezza, ch'esso consisteva in una pianta semi-circolare da un lato, e rettangolare dall'altro, formante ciò che volgarmente si dice *ferro di cavallo*. La metà, di cui abbiamo accennata la distribuzione, era compresa nella parte quadrangolare, e da questo lato, per un grandissimo numero di *teatri* addossati, come fra poco vedremo, ad un fianco od al pendio d'una montagna, doveva trovarsi l'entrata principale. Così Vitruvio riferisce che questa parte dell'edificio era terminata con un portico, il quale serviva di riparo agli spettatori in tempo di pioggia; ed anche se ne prevalevano i cori nelle loro ripetizioni.

L'altra metà del *teatro*, quella che, come abbiamo detto, era, secondo il significato proprio della parola, veramente *teatro*, o luogo per far vedere, componevasi di un semicerchio, forma suggerita dalla natura affinchè la folla potesse egualmente da tutti i punti della semicirconferenza vedere ed udire ciò che si faceva e diceva al centro della linea del *proscenio*, il quale, presso i Romani, terminava il semicerchio.

Abbiamo già detto che, in origine, questo bisogno e l'altro di adunare molte persone situate in gradazione le une sopra le altre, avevano suggerita la scelta de'primi *teatri* ne'luoghi predisposti dalla natura. In fatti la massima parte de'*teatri*, di cui sussistono avanzi, dimostra che da per tutto, dove la località lo permetteva, si erigeva quest'edificio in modo da risparmiare la spesa di costruzione, che sarebbe stata maggiore innalzandolo sopra un terreno piano. La cima d'un colle in cui potevasi scavare la parte semicircolare dei gradini offeriva grandi vantaggi, perchè primieramente non occorreva bene spesso di fare le fondamenta, e poi gli scanni circolari od i gradini si tagliavano nel masso. Tuttavia non si faceva in questo modo che la parte costituente il fondo del semicerchio. Le due estremità che terminavano da ciascun lato i gradini erano costruite, e formavano un massiccio proprio ad accrescere la solidità dell'insieme, ed a collegare i gradini colla scena; come ci danno a divedere le ruine di varj antichi *teatri*, e come abbiamo descritto con maggiori dettagli negli articoli delle due città di *Sagunto* e di *Tauromenio* o *Taormina*, ove sussistono i due teatri meglio conservati fra quelli che sono fino a noi pervenuti.

All'articolo Anfiteatro (V. questa parola) trovasi già la descrizione di quanto avrebbesi dovuto far conoscere nel presente sulla disposizione dei gradini e sulle scale che stabilivano una facile comunicazione fra tutte le fila dei gradini. L'anfiteatro non fu, di fatti, che la riunione dei due *teatri*, ed i Romani non ebbero in ciò che a prender norma dai *teatri* greci.

Alcune varietà per altro ebbero luogo nella distribuzione dei gradini. Spesso si dividevano in piani. Esistono dei *teatri* di una grande vastità, in cui tutti i gradini si seguono senza alcuna interruzione. Quando volevansi fare dei piani di gradini mediante le separazioni dei ripiani, regolavasi il numero di questi piani secondo l'altezza totale o l'estensione dell'interno. Se ne facevano tre ne'grandi *teatri*, e due ne' piccoli. Queste separazioni o ripiani sono da Vitruvio chiamate precinzioni, *praecinctiones*.

Per salire sui gradini e girare liberamente fra essi, dividevansi le loro file in parecchie sezioni, fra le quali erano praticate delle scale. Quando l'altezza del *teatro* era divisa da parecchie precinzioni, ciascuno di questi piani aveva le sue scale particolari formate di gradini che avevano di altezza la metà del gradino che serviva di scanno. Queste scale avevano la loro direzione verso il centro dell'orchestra, e formavano per così dire i raggi del semicerchio. Erano dai Romani indicati col nome di *cunei*, perchè i gradini o scanni compresi fra due presentavano la figura d'un cuneo.

Le aperture o entrate che conducevano ai gradini diversificano a seconda che questi erano tagliati e praticati nel pendio d'una montagna, oppure costruiti e formanti parte di un edificio innalzato sopra un piano. Nei *teatri* di tutta costruzione, le entrate dei diversi piani facevano parte della costruzione medesima, sulla quale trovavansi stabiliti i gradini, e riuscivano ad ogni piano. Negli altri, si praticavano bene spesso sul lato della montagna dei sentieri che conducevano sino ai gradini più elevati da cui le scale conducevano poi ai gradini inferiori; come ciò fu osservato nel *teatro* di Taormina.

Al di sopra della salita totale dei gradini, che, secondo il significato dalla parola greca, costituiva il vero *teatro*, che in italiano chiamasi *gradinata*, ed in francese *anfiteatro*, sorgeva per lo più a colonne una galleria coperta, destinata a posti distinti, e che poteva servire di ricovero in caso d'intemperie; perocchè non hassi a dimenticare che nelle città greche, l'edificio destinato particolarmente alle rappresentazioni sceniche serviva qualche volta ad altro uso, a luogo cioè di riunione, quando tutta la popolazione d'una città era chiamata a deliberare in comune sugl'interessi dello Stato. Tacito, nel capo 80 del secondo libro della sua Storia, lo dice espressamente degli abitanti di Antiochia, ed Ausonio scrive

altrettanto degli Ateniesi; anzi aggiugne che quest'uso era generalmente adottato nella Grecia.

Non deve pertanto recar maraviglia se il *teatro* partecipa, nelle sue decorazioni, alle pratiche delle istituzioni civili. Vediamo che nel *teatro* d'Ercolano da una parte e dall'altra del *proscenio*, erasi innalzato a Nonio Balbo ed a suo figlio, una statua equestre di marmo. Questi due monumenti sonosi trovati sotto le lave che seppellirono il detto *teatro*. In quello di Taormina, la galleria di cui parlasi, al di sopra dei gradini, aveva delle nicchie per esservi collocate senza dubbio delle statue.

Questa duplice destinazione del *teatro* nella Grecia per le sceniche rappresentazioni e per le deliberazioni od assemblee politiche, fu senza dubbio la cagione che siffatti edificj divenissero, sino dalla loro origine, di prima necessità. Così è permesso il credere che ve ne fossero in tutte le città. In fatti non trovasi alcun sito di antiche città ancora riconoscibili per qualche avanzo, in cui non si scoprano vestigi di *teatro*. Questa specie di monumento, essendo d'una grandezza e d'una solidità considerevoli, avrebbe senza dubbio potuto lottare ovunque contro la distruzione del tempo, se le moli non avessero presentato, ne' secoli successivi, una specie di cava agli abitanti delle nuove città, i quali, impiegandone nelle loro costruzioni i materiali già apparecchiati, contribuirono alla totale rovina di edificj divenuti pressochè inservibili. Contuttociò ne sono rimasti alcuni vestigi, e lungo sarebbe il catalogo delle città, in cui essi fanno prova dell'antica esistenza di tali monumenti.

Per comprovare la nostra asserzione, citeremo all'appoggio de' viaggi di Pocoke e di Chandler, le città dell'Asia minore, che hanno avanzi di *teatri*; cioè: Efeso, Alabanda, Teo, Smirne, Jerapoli, Cizico, Alinda, Magnesia, Laodicea, Milassa, Sardi, Mileto, Stratonicea, Telmesso, Jaso e Patara.

Nella Sicilia sonovi avanzi di *teatri* a Catania, a Taormina, a Siracusa, ad Argirio, a Segeste.

I principali *teatri* della Grecia propriamente detta, e di cui sussistono rovine, sono quelli di Atene, di Sparta, dell'isola d'Egina, d'Epidauro e di Megalopoli. Secondo Pausania, quello d'Esculapio a Epidauro, ch'era stato edificato da Policlete, sorpassava per la bellezza della sua disposizione e le proporzioni delle sue parti tutti gli altri *teatri* della Grecia.

Tuttavia, parlando di quest'edifizio, lo stesso autore osserva che i *teatri* dei Romani superavano quelli dei Greci in grandezza e magnificenza. Ed a noi pare che la cosa doveva essere così, come da sè stessa si spiega. Primieramente, trattandosi di edificj destinati a contenere, come era il *teatro*, gli abitanti di una città, è chiaro che la loro estensione doveva necessariamente essere proporzionata a quella popolazione. Ora, quale sproporzione non doveva esservi fra le stesse città principali di ciascuno de' piccoli stati della Grecia, sotto il rapporto della popolazione, e la città di Roma, anche prima che fosse divenuta la regina del mondo? Ma se Pausania si è inteso di paragonare la maggior parte dei *teatri* de'Greci con quelli della città di Roma, avrà potuto convincersi, per la situazione e la scelta abituale delle aree del maggior numero di questi edificj nella Grecia, ch'essi avranno costato meno di quelli di Roma. Questi, innalzati sopra terreni piani, come rileviamo anche presentemente dagli avanzi del *teatro* di Marcello, richiesero immense costruzioni di portici gli uni sovrapposti agli altri, nell'esterno; e nell'interno, combinazioni moltiplicate per le uscite ed i corritoj destinati al libero passaggio della folla. Sappiamo in fatti che il *teatro* di Marcello conteneva da trentamila spettatori.

Vitruvio ha impiegato sei capitoli del quinto suo libro nell'indicare le nozioni teoriche e pratiche dell'arte di edificare i *teatri*. Nel primo di questi capitoli, tratta della cura che si deve avere per situare convenientemente l'edificio in un luogo sano e che non sia esposto a mezzogiorno, come pure dell'alzato che dev'essere in ragione della portata della voce e degli effetti acustici. Il capo seguente parla unicamente di una teoria sulla musica antica, e sui diversi generi di canto; teoria che, estranea affatto all'arte di edificare, non sarebbe a'dì nostri di alcun interesse per l'architetto. La nozione relativa ai vasi di bronzo situati fra gli scanni del *teatro* occupa il terzo capo, che finisce con un passo importante nella storia del *teatro* di Roma. Vitruvio riferisce che l'uso di questi vasi aveva luogo presso i Greci solamente ne'*teatri* di pietra o di marmo, i quali si prestavano poco alla ripercussione del suono; che in Roma per lo contrario, ove i *teatri* erano per lo più di legno, inutile diveniva questa pratica. Nel capo che ha rapporto alla disposizione della pianta dei *teatri*, l'autore indica i processi geometrici, giusta i quali doveva essere tracciata la pianta del cerchio descritto dal gradino inferiore. Era necessario farvi quattro triangoli equilateri. Sui diversi angoli risultanti dalla combinazione dei quattro triangoli inscritti gli uni negli altri, doveva essere regolato il posto delle scale e le diverse parti della scena. Ne'due ultimi capi, Vitruvio tratta dei rapporti che deve avere l'altezza del portico che s'innalza al di sopra dei gradini, coll'altezza della scena, poi della disposizione della scena, delle macchine di decorazione, delle tre specie di decorazioni analoghe ai tre caratteri della favola, tragica, comica e satirica; in fine, della differenza fra il *teatro* romano ed il *teatro* greco per ciò che riguarda i processi geometrici, secondo i quali doveva essere tracciato l'interno della loro pianta.

Abbiamo data in succinto l'idea di questi dettagli non tanto, come ben vedesi, per farli conoscere, quanto per far comprendere che sarebbe inutile a questo riguardo un maggiore sviluppamento di nozioni che sarebbero in oggi senza alcuna applicazione. Aggiugniamo che in generale esse richiedereb-

bono, per essere comprese, molti commentarj ed il sussidio di molti disegni.

La storia cronologica dei *teatri* romani poggia su dati più positivi di quelli a cui sarebbesi voluto sottomettere le epoche delle intraprese di questo genere presso i Greci. Se dobbiam prestar fede ai documenti della storia, Roma avrebbe ne' primi secoli copiata una gran parte delle sue usanze e delle sue pratiche dagli Etruschi; e siccome egli è indubitabile che antichissime comunicazioni ebbero luogo in ogni genere fra la Grecia e l'Etruria, ciò che Roma tolse da questa prima di avere corrispondenza diretta coi Greci non potè non avere dei rapporti almeno indiretti colle loro arti. Nella Etruria vi erano tre specie di rappresentazioni sceniche, le *tragiche*, le *comiche* e le *satiriche* o *campestri*. I componimenti atellani erano di quest'ultima specie; e venivano così denominati dalla capitale degli Oschi, Atella, in cui avevano avuto principio. Trovansi ancora nell'Etruria alcuni avanzi di *teatri* antichi, ma non possiamo sapere la loro epoca, ed è presumibile che sieno di costruzione romana.

Quando vediamo che in Roma, nel secolo di Vitruvio, i *teatri* erano costruiti di legno, è probabilissimo che i Romani imitassero in questo gli Etruschi, loro vicini, presso i quali l'uso di fabbricare in legno è comprovato dalla costruzione de' loro tempj; costruzione che secondo Vitruvio si è mantenuta in Roma sino al suo tempo nel così detto *tempio toscano*. I primi *teatri* che vi furono innalzati erano costruzioni più o meno temporarie, ed in legname, che si mettevano insieme duranti i giuochi, e che si levavano quand'erano finiti i giuochi stessi. Soltanto nell'anno 599 di Roma i censori Valerio Messala e Cassio Longinio idearono di costruire un *teatro* permanente; ma il console Scipione Nasica lo fece demolire per riguardo ai buoni costumi.

Però il lusso e la magnificenza si distinsero con molto splendore nella costruzione dei *teatri* in legno, la cui durata temporanea era subordinata a quella delle feste. Scauro, genero di Scilla (V. Scena) profuse somme ingenti nel *teatro* temporario ch'egli fece costruire. Curione non potendo sorpassare la sontuosità di Scauro, volle segnalarsi con una novità non meno ardita che ingegnosa: egli fece costruire due *teatri* di legno giranti sopra un perno, l'uno addossato all'altro, di maniera che dopo aver servito alle rappresentazioni sceniche essi giravano su questo perno con tutti gli spettatori, e si riunivano per formare un vero anfiteatro, in cui si davano combattimenti di gladiatori.

In fine il lusso ed il gusto degli spettacoli crescendo di giorno in giorno, si passò a costruire in pietra degli *anfiteatri*, che si ornarono di marmi preziosi. Al suo ritorno dalla guerra con Mitridate, Pompeo fu il primo ad innalzarne uno di tal fatta, e lo dedicò sotto il suo nome l'anno di Roma 699. Egli imitò, dice Plutarco, quello di Mitilene; ma lo fece più grande, e capace di contenere quarantamila spettatori. Non rimangono ora più che alcuni deboli vestigi nelle scuderie di un palazzo a' Campo di Fiore.

L'anno 471 di Roma, Cornelio Balbo consacrò sotto il suo nome il *teatro* ch'egli aveva fatto costruire in pietra, e l'anno stesso avvenne la dedicazione di quello di Marcello.

Ebbe principio da Giulio Cesare, il quale ne aveva gettate le fondamenta l'anno 706 di Roma; ma la morte venne ad interrompere i suoi progetti ed a sospendere per qualche tempo la esecuzione di quel monumento. Augusto lo continuò nel sito stesso, e lo dedicò al nome di Marcello, figlio di Ottavia, in onore della quale fabbricò in seguito il portico vicino al detto *teatro*. È l'unico di cui si veggano ancora avanzi considerevoli per dare un'idea del gusto della sua architettura, vale a dire di quella de' suoi portici esterni. L'ordine inferiore era dorico; il superiore jonico. Le diverse parti che il tempo ha rispettato non sono nè egualmente conservate, nè della medesima elevazione. Ciò che sussiste dei portici o della galleria dorica del pianterreno trovasi più della metà sepolto, e la cimasa interna del suo cornicione è quasi interamente rovinata. L'ordine jonico è meglio conservato: il suo cornicione è integro, a riserva della cimasa e del gocciolatojo della cornice, che non si trova in alcuna parte. Non rimane assolutamente alcun vestigio del terzo ordine di portici, ch'era senza dubbio corintio. Sulle rovine di quest' edificio sono stati fabbricati dei palazzi e delle case particolari, che ancora sussistono in parte. Tuttavolta i frammenti della sua architettura appartengono a opere classiche, le quali hanno servito di modello agli architetti moderni; e sono sempre preziosi come opere del secolo di Augusto, le quali fanno conoscere lo stato dell'arte a quell'epoca. Ora, a giudicare da edificj dello stesso genere, vale a dire formati, come lo erano gli anfiteatri, di portici a piedritti e ad arcate ornate di colonne (e tale è il Coliseo innalzato sotto Tito) dobbiamo convenire che nessuno di questi monumenti agguagliò il *teatro* di Marcello nella bellezza delle proporzioni, nella purezza dei profili, e nell' accuratezza della esecuzione.

L'Italia superiore ci presenta, fuori di Roma, pochissimi avanzi di *teatri* conservati in modo da potersi formare una idea della loro architettura. Sembra che i giuochi od i combattimenti dell'anfiteatro abbiano goduta una preferenza da nuocere in questo paese alle rappresentazioni sceniche. Bisogna uscire di Roma se vogliamo trovare qualche *teatro* benissimo conservato. I due principali, di cui abbiamo fatta una menzione particolare agli articoli sotto il nome delle città in cui esistono, sono quelli di Sagunto nella Spagna, e d'Orange nelle Gallie. L'uno e l'altro, come può vedersi ai rispettivi articoli, furono costruiti nel modo che fu da noi osservato rispetto ai *teatri* greci, vale a dire, si tagliarono la parte circolare ed i gradini nella cavità della

montagna, a cui erano addossati. Converrebbe riunire questi due avanzi d'antichità per formarne un tutto, giacchè la parte meglio conservata del *teatro* di Sagunto è il *teatro* propriamente detto od i gradini, e la scena di quello d'Orange presenta ancora tutti gl'indizi per farne rilevare l'intera disposizione.

Sarebbe senza dubbio un bellissimo soggetto di ricerche per l'arte e per l'antichità, una raccolta che abbracciasse l'esatta notizia di tutto ciò che rimane dei *teatri* antichi nella Grecia, o ne'paesi sottomessi alla dominazione romana; e i disegni di tutti quelli fra i detti monumenti, di cui le opere de'viaggiatori contengono la pianta, le vedute e le descrizioni.

Simili ricerche, oggetto di lungo tempo e di lavoro molto esteso, mal potrebbero convenire colla ristrettezza di un articolo di dizionario. Noi pertanto limiteremo il presente a questo sunto generale e compendiato, per quanto ci è stato possibile, delle moltiplici nozioni che abbraccia il soggetto, rimandando il lettore a tutti gli articoli particolari, ove le diverse parti del *teatro* antico trovano la loro applicazione. Passeremo intanto, e collo stesso sistema, alla succinta esposizione delle nozioni relative al *teatro* moderno.

DEL TEATRO PRESSO I MODERNI.

Il gusto pel *teatro* e l'abitudine ai piaceri ed alle rappresentazioni sceniche si erano talmente radicati ne' popoli dell'antichità, che per lungo tempo ancora dopo il ristabilimento del cristianesimo rimase questo bisogno e questa passione. Il paganesimo era caduto o cadeva da ogni parte in rovina; una quantità di tempj erano o deserti o ruinati, ed i *teatri* erano sempre pieni di gente. La loro distruzione fu l'ultima delle vittorie ottenute dalla religione cristiana. I Padri della Chiesa dovettero lottare contro la inclinazione che trascinava ancora i primi cristiani mal rassodati nelle fede a prender parte ai piaceri che erano feste pubbliche, e di cui non conoscevano le pericolose conseguenze. Ma i capi della chiesa nascente vi scorgevano primieramente il pericolo di conversare coi pagani, ch'era un oggetto di scandalo e di caduta, e poi non potevano dissimulare che la maggior parte delle composizioni teatrali, piene delle rimembranze e delle immagini delle false divinità, erano proprie a perpetuarne la esistenza nella mente dei popoli. Laonde continuarono i loro attacchi contro la frequenza del *teatro* sino a che il cristianésimo li ebbe interamente distrutti.

Sarebbe difficile il determinare con precisione l'epoca dell'intero abbandono degli spettacoli pagani; ma non può dubitarsi che un tale abbandono non sia stata la causa più attiva dello stato di ruina, in cui ci sono pervenuti siffatti monumenti, i quali, non servendo più all'antico loro uso, e non potendo essere appropriati ad alcun' utile destinazione, divennero, per così dire, altrettante cave, da cui si andava levando al bisogno i materiali.

Non potrebbe appartenere al soggetto, il solo che comporta il presente articolo, il ricercare che cosa potessero essere, nel medio evo, le invenzioni sceniche, qual nuovo alimento ne risvegliasse il gusto, qual nuova sfera di soggetti si aperse alle affezioni pubbliche, nè quai luoghi divenissero i *teatri* delle produzioni che lo spirito di que' tempi offerse ad una religiosa curiosità.

Noi ci affrettiamo di giugnere a quell'epoca del risorgimento di tutte le belle arti in Italia, in cui si videro rinascere senza alcun pericolo, per la religione cristiana, e rimettere in onore tutti gli avanzi e tutte le tradizioni dell'antichità profana. Il gusto drammatico si ridestò, e, come nelle altre parti della letteratura, s'impresse, per così dire, anzichè regolarsi, sui modelli della scena greca e latina. In un tempo, in cui le lingue moderne non avevano ancora tentato di gareggiare cogl'idiomi di Atene e di Roma, è naturale che non si dovessero concepire altre forme, per le rappresentazioni drammatiche, che quelle di cui i frammenti dei *teatri* romani avevano conservato l'immagine. Per ciò si videro i primi drammi italiani rappresentati su ampj spazj. Tale era stato, in una delle estremità della corte del Vaticano, un grande anfiteatro in pietra, costruito dal Bramante per la rappresentazione dei drammi italiani, in cui il gusto moderno preludeva al successo di un genere di divertimento che doveva ben tosto diffondersi presso tutte le nazioni.

Sin tanto che questo piacere fu concentrato in un piccol numero di gente erudita, o di qualche scelta società, che ne sostenevano le spese, si videro in Italia alcune esatte imitazioni del *teatro* antico, considerato nella sua costruzione, nella sua forma e nella sua interna disposizione. Il più notevole esempio di questa imitazione, che si è conservato per intero sino a' nostri giorni, è quello del *teatro* olimpico di Vicenza, fabbricato dal Palladio, di cui abbiamo parlato diffusamente nell'articolo biografico di questo architetto (V. Palladio): vi si vede con quanta semplicità egli ebbe a conformarsi, in questa bell'opera, a tutte le pratiche dell'antichità. Per molto tempo esso servì agli esercizj drammatici della società olimpica, che ne aveva sostenuta la spesa. Al presente non è altro, per quella città, che un monumento prezioso dell'ingegno del celebre suo concittadino, ed una rimembranza del gusto che regnava in quel secolo, in cui tutto ciò che richiamava alla mente l'antico era oggetto di studio e di emulazione.

La stessa cosa può dirsi a un di presso del rinomato *teatro* di Parma, costruito circa l'anno 1618, pel duca Ranuccio I da Giovanni Battista Aleotti, dotto architetto ed ingegnere militare. La sua costruzione in legno, eseguita nel recinto del palazzo ducale, presenta ancora per la pianta, l'alzato e l'ampia estensione, un'immagine approssimativa del *teatro* antico. Aleotti vi si conformò anche per la disposizione della scena, che fa risovvenire nella sua facciata ed in

ciascuno de' suoi giri l'idea della decorazione architettonica degli antichi, e così pure rispetto alle porte, che servivano d'ingresso e d'uscita agli attori. Il *teatro* si compone d'una serie di gradini a semicerchio, alla foggia degli antichi, e al di sopra sorgono due file di portici ad arcate sostenute da colonne; i loro piedritti sono ornati d'un ordine dorico nel piano inferiore. La stessa disposizione regna nel piano superiore, d'ordine jonico. Questi due piani offrono grandi e spaziose logge, con sopravi una balaustrata ornata di statue, che serve d'appoggio ad una galleria che gira tutto all'intorno. Questo bel *teatro*, ora divenuto inutile, si è conservato e si conserva tuttora come un monumento prezioso del gusto di que'tempi. È un oggetto di curiosità che si fa vedere ai forestieri ed agli amatori dell'arte.

In fatti da che il gusto dei trattenimenti scenici si rese comune, i principi, che soli erano in istato di incontrarne le spese, ne fecero per essi un oggetto di lusso, che rinchiusero ne' loro palazzi; ed il *teatro*, anzichè essere un monumento pubblico aperto a tutti, divenne una sala di spettacolo, denominazione che ha poi conservato in francese. Quindi non era più necessario quel grave dispendio nella costruzione, tanto all'esterno che nell'interno, nè quelle ampie dimensioni proporzionate alla popolazione, per la quale le rappresentazioni sceniche erano divenute un ordinario passatempo.

Ben tosto la composizione delle favole teatrali divenne una parte importante della letteratura di tutte le nazioni dell'Europa. Ed alla storia letteraria di queste nazioni convien domandare le nozioni proprie a far conoscere le variazioni ed i progressi del gusto in questo genere. Quanto a noi, non possiamo che comprovare le cause che influirono sui cambiamenti che doveva subire la costruzione de' *teatri*, ed imprimerle, presso i moderni, dei caratteri affatto diversi da quelli degli edificj antichi.

Essendosi il gusto per lo spettacolo e per l'arte scenica propagato dovunque, ed avendo preso posto fra i divertimenti delle classi elevate e colte della società, si formarono delle imprese particolari di uomini, di attori, ed anche di poeti, i quali speculizzando sul bisogno della distrazione e del divertimento presso gli abitanti delle popolose città, fecero delle rappresentazioni drammatiche una specie di commercio, che divenne ben presto assai lucroso per destare la concorrenza. Nulla di grande, di dispendioso, di magnifico doveva risultare, in fatto di costruzione di *teatri*, dalle speculazioni interessate a cui gl'impresarj degli spettacoli erano costretti di sottomettere i loro progetti. Spesso erano locali vuoti fuori, d'uso, che si allestivano con poco, onde facessero al momento un po' di figura. Le compagnie de'comici, per lo più ambulanti, non avevano bisogno che di locali provvisorj e di sale temporarie. Quando queste compagnie cominciarono a rimanere in luogo fisso, si stabilirono allora in abitazioni più solide. Esse costruirono sale più spaziose, più comode, meglio decorate, e con separazioni di posti o differenze di rango e di fortuna stabilirono prezzi proporzionati.

Tale fu per lungo tempo ed in tutta l'Europa, il destino dell'arte drammatica, e tale fu la qualità dei luoghi ove ottenne i suoi maggiori successi: perocchè vuolsi riflettere che i capilavori di quest'arte, indipendente, è vero, dal lusso esterno degli ornati dell'architettura, furono rappresentati in sale e fabbricati, il cui esterno aspetto non ne indicava neppure l'esistenza, e l'interno poi non presentava nulla di pregevole dal lato del gusto e della disposizione. Possiamo affermare che si continuò in tal guisa sino alla metà del decimottavo secolo, quando il ritorno allo stile ed alle pratiche dell'antichità ebbe ricondotta l'attenzione pubblica sul singolare contrasto che regnava fra le opere che onoravano splendidamente il genio d'ogni nazione, e l'indifferenza che sembrava trattare questa sorta di instituzione come poco degna di attirare all'esterno gli sguardi del pubblico.

Allora si formarono dei progetti di *teatri* in relazione coi monumenti pubblici tanto per l'aspetto esteriore, quanto per la capacità interna.

Per altro non venne dato ai moderni di gareggiare in questo genere coi popoli dell'antichità. I costumi da una parte, dall'altra le abitudini teatrali, il genere d'imitazione scenica, e la maniera della declamazione, non permisero di ritornare alle forme ed alle disposizioni, che avevano imposto e perpetuato presso gli antichi un ordine diverso di bisogni, di idee, d'opinioni e d'usi.

Si noti prima di tutto, che non potendo esservi posti gratuiti per gli spettatori, se i governi non sostengono le spese di questi monumenti e delle rappresentazioni sceniche, il *teatro* moderno non è più aperto al popolo, ma solo a coloro che ne possono pagare l'entrata. Quindi non è più possibile di stabilire quella uniformità di posti, che risultava dalla uniformità dei gradini di un vasto anfiteatro. Si dovettero far delle file diverse e separate per le varie classi delle persone. Tutto fu calcolato sul prodotto degl'introiti. Molte altre ragioni, cavate dallo stato delle società moderne, produssero delle combinazioni affatto estranee a quelle del *teatro* antico. Ai gradini di questo furono sostituiti ordini di logge o palchetti gli uni sovrapposti agli altri, e che, d'ordinario costruiti di legname e addossati ai muri, presentano all'occhio, quando non abbiavi alcuna divisione, il difetto d'un posa-in-falso spiacevolissimo; o se ogni palchetto è sostenuto da un regolo, il ridicolo aspetto d'un muro forato da innumerevoli finestre.

Fra le cause che sonosi opposte al risorgimento del sistema de' *teatri* antichi, convien noverare le convenienze dell'arte drammatica moderna, la quale, essendo raffinata quanto al genere d'imitazione ed al grado di illusione di cui gli antichi si contentavano, colloca l'azione e gli attori fin quasi sotto gli

occhi dello spettatore. Si esige persino dall'attore, che recita, una quantità di gradazioni nella espressione e nella declamazione, che escludono le grandi distanze stabilite un tempo fra il luogo della scena e la maggior parte dei posti occupati dagli uditori. Aggiungasi che una luce artificiale illumina il *teatro* moderno, ciò che prescrive prima di tutto il tempo, ordinariamente quello della sera e della notte, in cui ha luogo lo spettacolo. Nè dobbiamo dimenticare la differenza del luogo della scena, la quale è tutta in profondità o sfondo, ed il sistema di decorazione la cui illusione tende ad accrescere facilmente, a regolare od a sopprimere a piacere l'effetto della luce o della oscurità.

Essendo i *teatri* condotti da imprese dipendenti da interesse particolare, le grandi città videro aumentarsene il numero secondo la loro popolazione, e questa stessa moltiplicazione fu causa che non fosse più possibile di dar loro quelle ampie dimensioni che ebbero quando uno solo poteva contenere sino a quarantamila spettatori.

Però in questi ultimi tempi sonosi costruiti in alcune città dei *teatri* in cui l'architettura ha potuto ancora far pompa di alcune delle sue risorse. L'Italia ne conta pochi che abbiano esternamente un'apparenza di forma e di ricchezza proporzionata al lusso del loro interno, il quale d'ordinario è costrutto in legno. Dobbiamo per altro eccettuare il *teatro* di Bologna, opera di Antonio Galli Bibiena, il quale presenta cinque ordini di logge di pietra, e che fu terminato nel 1763. Prima di lui Francesco Galli Bibiena ne aveva edificato uno a Verona, sotto la direzione del celebre Scipione Maffei. Egli vi fece un portico dinanzi, vi praticò delle bellissime sale negli angoli, e per disposizione interna procurò di avvicinarsi per quanto gli fu possibile al tipo dei *teatri* antichi.

Generalmente in Italia si è conservato nella maggior parte de'grandi *teatri* un certo gusto di grandiosità e di unità di forma nell'interno per la così detta sala o platea, e la distribuzione dei palchi, che presenta qualche imitazione dell'antichità. Fra questi sono da menzionarsi il gran *teatro* reale di Napoli, quelli di Milano e di Torino. Però la spesa maggiore è quella della decorazione interna delle loro sale, lavoro di minuteria piuttosto che di architettura, ove si profusero le dorature e gli ornati; ma nulla annunzia all'esterno nè la forma del locale, nè il carattere stesso del monumento. L'Inghilterra non presenta, in fatto di *teatro*, nessun'opera d'arte, di gusto e di magnificenza, che meriti di essere citata.

La Francia, che per molto tempo fu malissimo provveduta di siffatti edificj sotto ogni rapporto di architettura, sorpassò, verso la fine dell'ultimo secolo, tutte le imprese precedenti, nel *teatro* della città di Bordeaux, grandioso edificio che può veramente chiamarsi col nome di pubblico monumento. La sua mole è un vasto corpo di fabbricato che ha circa 300 piedi in lunghezza, e la metà di questa misura in larghezza. L'edifizio è circondato da portici formati da arcate, i cui piedritti sono ornati di un ordine di pilastri corintj che regnano in tutta l'altezza del pianterreno e del piano superiore. Al di sopra del cornicione sorge un attico molto elevato, ed alcuni gradini in rientranza, per togliere in parte la vista del soffitto richiesto dai bisogni del *teatro* e dal giuoco delle decorazioni. Tutto in questo monumento, è stato tagliato in grande. Sia che lo si esamini nella bella disposizione e nella regolarità della sua pianta; sia che si consideri la larghezza e la facilità delle dipendenze e tutti gli accessorj che riunisce l'intero edificio, merita di essere proposto a modello di quanto conviene agli usi moderni. Vi si trova una bellissima sala pei concerti, un bel cammino, grandi scaloni, e la ricchezza della decorazione interna non è rimasta al di sotto di ciò che si richiede in un locale destinato a feste ed a spettacoli.

Il *teatro* di Bordeaux, edificato da Louis verso la fine dell'ultimo secolo, avrebbe potuto eccitare nella capitale della Francia il desiderio di eguagliarlo o di superarlo, all'epoca soprattutto in cui parve ridestarsi in quella città il bisogno di onorare con edificj più degni della sua importanza un'arte, sulla quale si fonda una gran parte della gloria letteraria della nazione. Le circostanze però ed alcune cause indipendenti dal gusto e dall'ingegno degli artisti non permisero di sostenere, ritenuta la quantità de' *teatri* che possiede Parigi, la spesa, che spesso una piccola città può disporre per un monumento unico. Il progetto del *teatro* francese, chiesto a Peyre il seniore ed a Wailly, fu giudicato troppo dispendioso. Fu d'uopo ridurre le proporzioni del monumento che in seguito ha subito varj cangiamenti. Dopo due incendj che ne hanno consumato l'interno, la sala è stata ristabilita con molto lusso e dispendio, ed è attualmente chiamato l'*Odeon*. La parte esterna di questo *teatro*, fabbricato in pietra, la quale si è conservata in mezzo ai due incendj, non ha provato alcun cambiamento. È ancora, quanto all'architettura ed alle convenienze moderne, il solo *teatro* che meritar possa il titolo di monumento. I suoi aditi, la regolarità della piazza ov'è situato, e delle contrade che vi corrispondono, soprattutto il suo isolamento, cosa rara in una città così stretta come Parigi, ne rendono ammirabile l'aspetto; e riguardo alla comodità di servizio, come alla facilità della circolazione, nessun altro può stargli a petto. Circondato da tre lati da gallerie coperte o passeggi pubblici, esso presenta dei ripari in tempo di pioggia, e toglie gl'imbarazzi che produce la folla delle persone e delle carrozze. La sua facciata è decorata d'un portico di otto colonne doriche, sulle quali vi è un terrazzo. Da ciascun lato vi si era praticata un'arcata che legava l'edificio alle case vicine, ed il cui oggetto era di offrire un luogo coperto alle persone che scendevano dalle carrozze o che vi salivano. Meritano parimenti

d'essere lodati in questa pianta il vestibolo, gli scaloni ed il cammino.

Reca molta maraviglia che non siasi ancora affacciata ad alcun architetto l'idea, nella costruzione dispendiosa di alcuni di questi edificj moderni, di cercare di conciliare la forma esterna del *teatro* antico colle convenienze del *teatro* moderno; vogliamo dire la forma circolare, che è il vero tipo elementare del *teatro*, considerato come luogo di riunione di gente per assistere ad uno spettacolo. Questa considerazione riguarda particolarmente una qualità molto preziosa in architettura, quella cioè del *carattere*. Nulla di più desiderabile in generale, per qualunque specie di edificio, che di avere un tipo costante, il quale dando a ciascuno di essi una fisonomia distinta, li faccia riconoscere al di fuori per quello che sono, indichi allo spettatore la loro destinazione, e stabilisca così fra essi, come nelle opere della natura, quel pregio di varietà di cui sentono il bisogno l'occhio ed il gusto. Tale si fu, come abbiamo altrove indicato (V. Carattere), lo spirito dell'architettura antica, e tale il vantaggio de' suoi principali monumenti, che niuno di essi può essere confuso con un altro. Avendo l'impiego proprio di ciascheduno dettata la forma che più gli conveniva, l'arte se ne impadronì, la rese fissa, e le impresse una specie di segno caratteristico che, di mano in mano consacrato dall'uso, finì per divenire immutabile. Nello stato attuale delle nostre società, de' nostri costumi e delle nostre arti, sarebbe difficile il ristabilire questa specie di linguaggio architettonico. Molte cause hanno prodotto il bisogno della varietà, e molte altre si opporrebbero a questa semplicità d'idee e di usi da cui può nascere il sistema caratteristico di cui si parla, per cui non è possibile che l'architettura vi si attenga nella grande quantità de' pubblici edificj. Così noi vediamo gli architetti applicare a quasi tutti gli stessi frontispizj, le stesse disposizioni, le stesse masse, gli stessi soggetti d'ornato e di decorazione esterna; di maniera che sarebbe facile il far servire, senza grande inconvenienza, la massa esterna di molti di siffatti monumenti a destinazioni totalmente diverse. Spetta soprattutto alla forma generale di rendere sensibile il carattere di cui si parla, e a noi pare che un tal segno esterno della destinazione del *teatro* presso gli antichi potrebb'essere facilmente applicato al *teatro* moderno. La parte del monumento, che un tempo terminava in linea retta, e ammetteva, come abbiamo veduto, un passeggio a colonnato, darebbe luogo anche al presente ad un bel frontispizio, e le gallerie a porticato coperto della parte circondante, non solo potrebbero, ma dovrebbero essere l'accompagnamento costante di tutti i luoghi che, al pari de' *teatri*, raccolgono una moltitudine di gente.

Queste critiche osservazioni sono rivolte come ben si vede, non tanto agli artisti, quanto allo spirito attuale delle arti ed all'abitudine d'impiegare l'architettura, le sue forme e le sue distribuzioni, come un lusso d'ornati arbitrarj, che possono egualmente convenire a tutto. Laonde, da che l'architettura di ogni edificio non poggia più sugli elementi necessarj di un bisogno qualunque, è naturale che l'architetto usi sovente de' proprj mezzi più presto a capriccio e per la stima che gliene può derivare, di quello che sia per alcun'altra ragione. Ora, non può negarsi che fatta astrazione da questa teoria del carattere proprio di ciascun edificio, e di quello che spetterebbe ai *teatri*, non abbiasi potuto produrre delle opere di un esimio pregio, d'un'invenzione ragguardevolissima, d'una composizione assai ricca. Fra queste merita di essere per primo citato con parole di lode il gran *teatro* di Berlino, eseguito ultimamente in pietra all'esterno, con grandezza e magnificenza da Scinckel.

Quest'edificio è incontrastabilmente superiore sotto il rapporto dell'architettura, del concetto e della bella esecuzione, a quanti altri si possono altrove vedere. Un grandissimo e bel peristilio, composto di otto colonne d'ordine jonico, adorna la facciata anteriore del monumento, e sorge con molta maestà al di sopra di una gradinata di 30 scalini. Le proporzioni di questa distribuzione, lo stile del capitello, la forma del frontone, e le sculture del timpano, tutto richiama quanto l'architettura greca de' migliori tempi ha prodotto di più puro e di più elegante. Questo peristilio si stacca come un avancorpo dalla massa dell'edificio, la cui elevazione variata, al pari della pianta, si compone di un corpo principale con due ale in rientranza. Nel mezzo di questa mole ne sorge un'altra, che presenta una copertura separata, e del pari nel dinanzi un frontone. È facile il comprendere che l'architetto ha fatto così questo secondo piano di costruzione per dare al servigio interno delle decorazioni l'altezza che occorre pel giuoco delle macchine, senza aver ricorso, come si vede nel *teatro* di Parigi (detto l'*Odéon*) ad un'altezza di tetto sgradevole, e che diminuisce l'effetto dell'architettura senza accrescerne la dimensione. Certo la pianta e l'insieme di questo bellissimo edificio, che non sapremmo farlo apprezzare quanto lo merita con una descrizione così compendiata, non presentano in alcuna guisa l'idea nè la forma del *teatro* antico. Tuttavolta, malgrado il voto che noi abbiamo espresso di vedere gli architetti avvicinarsi il più che sia possibile alla forma esterna ed al tipo che la natura aveva indicato ai Greci, noi dobbiamo riconoscere che oltre ai cambiamenti che nuovi usi hanno introdotto, può anch'essere, in molti casi, impossibile di mettere in pratica questa imitazione dell'antichità. Uno di questi casi è quello in cui il *teatro*, unico e principale di una popolosa città, debba servire a varj usi, ognuno de' quali richiederebbe un locale apposito e particolare. Avviene talvolta, che tale edificio sia obbligato di contenere, oltre la sala dello spettacolo, una sala da ballo, da concerto, e dei locali destinati ad altri divertimenti; come appunto il *teatro* di Berli-

no, la cui pianta è stata concepita in modo da supplire a tutte queste esigenze. Premesso ciò, noi dobbiamo saper grado all' architetto di aver formato di tutte queste parti un insieme variato, è vero, ma ridotto con grande maestria all' unità d' una pianta molto regolare.

Ora non possiamo esimerci dal lodare in esso molta intelligenza di distribuzione, e non pochi ingegnosi partiti, cui ebbe ricorso l'architetto. Tale si è, per citarne uno, il modo con cui egli ha ideato di far pervenire le carrozze al coperto, senz' imbarazzo, e senza alcuna incomodità per le persone a piedi. Abbiamo indicata quella gradinata composta di trenta scalini, che serve di stilobato al peristilio, e corrisponde al bellissimo basamento che ricorre intorno all'edificio. Sotto questo stilobato anteriore sonosi appunto praticate due aperture, l'una per l' ingresso, l'altra per la uscita delle carrozze; le persone che per tal modo sono introdotte sotto un portico coperto, hanno un accesso particolare verso la sala e tutte le parti interne dell' edificio.

Quello che possiamo aggiugnere in lode di questa architettura si è, che tutti i dettagli sono trattati in grande, e con uno stile che non può far confusione con le abitazioni ed i palazzi. Le numerose finestre hanno una forma monumentale, e le spalle consistono in colonnette quadrangolari con un capitello dorico.

Avendo determinato di trattare nel presente articolo del *teatro* solamente sotto il rapporto affatto speciale ed esclusivo dell'architettura, non sapremmo impegnarci in alcun dettaglio sopra tutto ciò che comporterebbe l' analisi della sala dello spettacolo, compreso nel *teatro* di Berlino. Noi ci siamo del pari dispensati da ogni consimile descrizione rispetto agli altri *teatri*. Primieramente il lettore comprenderà che esso ci ingolferebbe in troppe minuziose nozioni, sovente poco intelligibili, e quasi sempre estranee all' arte, ritenuto il sistema di costruzione posticcia delle logge, ritenuta l'estrema diversità degli ornati arbitrarj che vi si profonde, la mancanza di solidità della maggior parte dei materiali che vengono impiegati. Aggiungasi inoltre che quasi tutte le opere dell'arte moderna in questo genere, essendo semplici lavori di legname, rivestiti di ornati temporarj, nessuno di essi ha potuto durar tanto per servir di modello agli altri. Da ciò è risultato che nulla di fisso nè di determinato si è potuto stabilire sulla base sempre mobile ed inconsistente delle convenienze locali, talmente che non si potrebbero indicare due sale da spettacolo costruite e decorate secondo un sistema uniforme. Non v' ha d'uniforme in questo genere che la diversità.

Noi avremmo desiderato poter quivi ridurre ad alcuni punti, generalmente convenuti, le teorie che varj autori hanno dato intorno alla costruzione delle sale da spettacolo. Ma egli è chiaro che ogni paese, ogni località, ogni genere di spettacolo, qualunque modo drammatico, qualunque abitudine di società, qualunque maniera di ravvisare i divertimenti scenici, secondo i costumi, le opinioni ed i gusti di coloro che vi prendono parte, e moltissime altre cause hanno dovuto influire diversamente sui metodi dei teorici. Ed è evidente che queste cause, troppo numerose per esser poste in armonia fra loro, hanno dovuto produrre, per parte di coloro che hanno tentato di ridurre l' effetto ad un sistema generale ad una legge comune, delle teorie parziali e delle regole locali.

Tuttavolta per non terminare questo articolo senza toccare alcune di quelle nozioni che possono essere generalmente applicate alla miglior costruzione dell' interno di una sala in legno da spettacolo, noi ci faremo a percorrere brevemente i punti principali di questo argomento, sotto qualcuno de' suoi rapporti più importanti di utilità, di convenienza e di gusto.

Sotto il rapporto di utilità, i due punti più essenziali (sgombrando questo soggetto da tutte le viste d' interesse particolare) sono quelli che si adattano alla forma più comoda per vedere. Ora a noi sembra che questi due oggetti abbiano fra loro una grande connessione. La riunione del loro effetto essendo per ciascun individuo, spettatore e nel tempo stesso uditore, lo scopo che si desidera, convien pertanto ricercare la forma che accordi meglio fra essi questa duplice azione cui l' arte deve mirare.

Trattando una tale questione, non parleremo della parte detta platea, situata per lo più nella maniera più vantaggiosa e più indipendente dalla forma della pianta e da quella dell'alzato. Vogliamo parlare piuttosto dell'altra parte, che comprende i palchi, e che forma la periferia della sala; e qui troviamo che tre forme sono state assegnate all'interno delle sale: la forma quadrata, l'ovale, la semicircolare.

La forma quadrangolare, oltre ad essere men bella, meno applicabile alla destinazione del locale, ha l'inconveniente di tenere la maggior parte degli spettatori, cioè quelli che occupano le due parti laterali dei palchi, in una posizione falsa, che li costringe ad osservare di fianco. Essendo in generale l' attore il punto a cui son rivolti gli sguardi, quelli che sono situati vicino al proscenio, vedranno a un di presso in linea retta; ma a misura che in ciascun lato di detta forma i palchi si allontaneranno da questo punto centrale dell' attenzione, è chiaro, senza che sia necessaria una dimostrazione lineare, che l' angolo visuale diverrà di mano in mano più acuto, e quindi cagionerà una posizione penosa per l'osservatore. Aggiungasi che questa forma non ha nulla che sia favorevole all' udito, od alla propagazione del suono.

La forma ovale troncata presenta a un di presso gli stessi inconvenienti nelle parti laterali, come la forma quadrata. Essa ha del pari quello di collocare molti spettatori in distanza dal punto centrico della scena. Ha inoltre lo svantaggio che a misura che i

palchi si avvicinano al luogo della scena, i sedili di questi palchi si troveranno collocati in modo che si volgerà più o meno il tergo all'attore ed allo spettatore. La forma di un ferro da cavallo tiene, fra questi svantaggi, la via di mezzo fra il quadrato e l'ovale. Essa può convenire là dove il terreno, su cui devesi fabbricare, avrà maggior lunghezza che larghezza, perchè offre il modo di moltiplicare i palchi.

Sembra però che allorquando il terreno ed il sito permettono la scelta della forma da darsi alle sale da spettacolo, la meglio appropriata alla loro destinazione, la più semplice e quindi la più bella, sarà la forma del semicerchio. Questa stabilisce fra tutti i punti ove gli spettatori sono situati la maggior egualità di distanza; quella in cui gli spettatori de' palchi più vicini alla scena sono di minor impedimento a quelli dei palchi che vengono appresso; quella da cui ciascuno può vedere liberamente, non solo ciò che succede sul proscenio, ma ben anche quello che si fa nel fondo; quella ove il suono è diffuso egualmente; quella in fine la cui uniformità si presta alla più regolare decorazione. Possiamo assomigliare a questa forma quella del semicerchio ellittico, la quale senza dubbio avrebbe il vantaggio, allargando molto la circonferenza, di avvicinare ancor più lo spettatore e l'uditore al luogo preciso della scena e dell'attore. Tuttavolta considerando il bisogno di legare convenientemente, nel loro alzato rispettivo, il proscenio alla platea, dobbiam convenire che il semicerchio ellittico produce una larghezza considerevole, che rende di malagevole aggiustamento il soffitto destinato a riunire queste due parti. Il *teatro* antico, essendo scoperto, non presentava questa difficoltà, e Palladio copiando in piccolo, in una pianta ellittica, il *teatro* degli antichi, potè ancora facilmente coprirlo. Attualmente il bisogno di copertura e di soffitto pone in dovere l'architetto di restringere, per quanto è possibile, l'apertura della scena, lo che può impegnare, quando si adoperi la forma semicircolare per la platea, a darle una parte qualunque dell'altra metà del cerchio. L'artista può inoltre trovare nel genio della decorazione varj mezzi di collegare la disposizione della platea con quella del proscenio, e togliere quindi il cattivo effetto d'una piattabanda troppo prolungata.

L'oggetto delle convenienze, in fatto di sale da spettacolo, darebbe, qualora si volesse esaurire l'argomento, materia ad un'opera lunghissima; ma sarebbe altresì oggetto d'innumerevoli critiche, tante sono le gradazioni della così detta convenienza in questo genere, tante sono le abitudini che hanno introdotto i gusti di ogni popolo, gli usi spesso contrarj, e le mode quasi sempre bizzarre, che non è possibile nè correggere, nè distruggere.

Se trattasi, per esempio, di quella parte denominata *platea*, la convenienza richiede di disporre ad *anfiteatro*, vale a dire a file di scanni gli uni sovrapposti agli altri, quegli spettatori che son costretti a stare gli uni di dietro agli altri, in modo da togliersi scambievolmente la vista della scena. Egli è vero che ne abbiamo l'esempio in qualche *teatro*; ma siccome, secondo certi calcoli d'interesse, questa disposizione toglierebbe alcuni palchi nell'ordine inferiore della sala, non è probabile che una tale convenienza possa divenire una regola generale.

Dovrebbesi, come a noi sembra, riguardare come una convenienza imperiosa il non far prolungare il proscenio, o luogo in cui recita l'attore, nel locale stesso della sala, vale a dire nel luogo ove stanno gli spettatori. È una grande incongruenza, rispetto ad una quantità di posti, il vedere l'attore in costume greco od altro, confuso, per l'effetto, cogli spettatori; e se questo è autorizzato dal bisogno che hanno d'intendere quelli che occupano il fondo del *teatro*, non tratterebbesi, nella costruzione della sala, che di avvicinare questo fondo altrettanti piedi quanti se ne danno al prolungamento del proscenio.

Per la stessa ragione non sarebbe più conveniente il sopprimere tutti i palchi i quali, nella maggior parte dei *teatri*, occupano le parti laterali del proscenio. Il nostro proscenio, nel sistema delle attuali rappresentazioni drammatiche, dev'essere considerato unicamente pel suo effetto, e nell'interesse della illusione scenica, come la cornice di un quadro. La scena, durante l'azione, è la pittura, o per così dire un quadro mobile che il proscenio deve circoscrivere ed isolare dallo spettatore, e quindi dal resto della sala.

Il gusto entra, e non poco, nella così detta *convenienza*, ma se ne possono separare i precetti per tutto ciò che tiene a certi principj di verisimiglianza nella costruzione e nei dettagli della decorazione.

Il gusto, per esempio, ripugna a certe invenzioni del proscenio, che presentano nella sua travata tutte le parti d'un cornicione che nulla sostiene. Ma dove questo inconveniente dovrebbe offendere gli occhi, se l'abitudine non li avesse a ciò abituati, si è in quella costruzione in falso di tutti gli ordini dei palchi gli uni al disopra degli altri. Non ignoriamo quali sieno le suggezioni imposte all'architetto incaricato della disposizione dell'interno di una sala da spettacolo. Si sa ch'egli non potrebbe adoperar colonne per sostegno de'palchi. Da una parte, la proporzione ne sarebbe troppo raccorciata; dall'altra le colonne sarebbero per gli spettatori d'impedimento e d'incomodo. Tuttavolta, non ne è forse uno per lo spirito, e per gli occhi il vedere questi palchi pieni di gente sospesa in aria? e se basta, per non temere qualche pericolo, il sapere che queste gallerie posano sopra travicelli internati nel muro, il gusto, che non è tenuto di entrare in queste combinazioni, non deve egli provare un'impressione penosa? A noi sembra che l'architetto potrebbe, prendendo qualche cosa sull'altezza totale degli ordini de'palchi, far apparire al di fuori una specie di mutuli ornati, che indicassero almeno un'apparenza di sostegno, e che figurassero nel soffitto, come cassettoni.

Si potrebbero fare altre osservazioni di gusto e di raziocinio sul sistema generale delle nostre sale da spettacolo. Ma fintantochè queste imprese saranno subordinate alle viste di un particolare interesse ed al calcolo dell'introito dei singoli posti, non possiamo lusingarci di veder mai un'opera, la quale corrisponda nel tempo stesso alle condizioni della forma e della disposizione necessaria per vedere e intender bene, alle convenienze che richiederebbe l'interesse della rappresentazione drammatica, ed alle regole che il gusto dovrebbe prescrivere.

Per ciò non allungheremo più oltre il presente articolo, certo assai breve, se poniamo mente alla innumerevole quantità di dettagli minuziosi e di punti di vista che l'uso moderno ha moltiplicato, ma probabilmente più lungo di quello che non comporti un soggetto, da cui la vera architettura si trova in gran parte esclusa.

Per analogia viene applicata la parola *teatro* ad altri usi, ai quali però essa non disconviene, poichè il verbo greco θεομαι, di cui è composta, significa *vedere*, *contemplare*, *riguardare*. Ora tutto quello che è disposto per esser messo in vista, e fissare gli sguardi degli spettatori, chiamasi a ragione *teatro*. — Dicesi quindi, per esempio:

Teatro anatomico — Ed è in una scuola di medicina e di chirurgia una sala con varj ordini di panchi disposti ad anfiteatro, e con una tavola di dimostrazione posta a basso, colla cattedra del professore; di maniera che da tutti i punti dei panchi gli scolari possano distinguere gli oggetti che formano la materia delle lezioni. In tal guisa è costruita la sala anatomica della scuola di medicina a Parigi; denominata anche *anfiteatro*.

TEBE — (Thèbes) — Capitale dell'antico Egitto, prima che la sede del governo fosse stata trasportata a Memfi, la quale fu allora tenuta come più moderna, e di cui non rimane però alcun vestigio; laddove copiose ruine ed enormi avanzi di costruzioni sussistono ancora in mezzo alla vasta pianura che occupò Tebe sulle due rive del Nilo, ove ora non si veggono che poveri e numerosi villaggi. Questa senza dubbio è la causa più probabile del destino così diverso di queste due città. Due grandi capitali, l'antica e la moderna Alessandria, nel corso di due mila anni, arricchendosi di tutti i materiali di Memfi, ne hanno fatta scomparire perfino la traccia. Ma che cosa poterono fare durante questo lungo periodo, per la distruzione di Tebe, miseri villaggi, le cui forze riunite non avrebbero potuto smuovere una sola delle sue colonne? Questi monumenti, spogliati senz'altro dai Romani di tutto quanto potè soddisfare ai bisogni della cupida loro magnificenza, rimasero in mezzo ai selvaggi abitanti di quelle contrade, come altrettanti antri e rupi, che non ebbero a difendersi se non dall'azione lenta del tempo e di un clima non molto distruttore.

Il primo oggetto che in quel vasto campo di rovine fermò l'attenzione degli autori della *Descrizione dell'Egitto*, fu un circo od ippodromo, la cui area è ora divenuta un campo ridotto a coltivazione. Alla estremità del suo recinto, scorgonsi gli avanzi d'un tempietto in ruina, dinanzi al quale v'è una porta le cui larghe dimensioni sembrano convenire a un edifizio più considerevole.

All'estremità settentrionale dell'ippodromo veggonsi le ruine di Medynet-Abou. Sorgono esse maestosamente sopra una elevazione di terra artificiale, e sono circondate da un recinto costruito parte in pietra, e parte in mattoni crudi. Un tempietto si presenta dapprima ai piedi delle macerie. Ma l'occhio è tosto attirato dalle ruine di un edificio che si crede essere stato un palazzo principesco. In fatti, i suoi due piani e le sue finestre quadrate, e i muri coronati da una specie di merli, annunziano un edificio diverso da quelli che erano consacrati al culto. Verso settentrione sorgono dei propilei dinanzi ad un tempio che porta l'impronta di una grande vetustà. Si osservano segnatamente i monumenti situati più da lungi verso ponente. Un *pylone* altissimo conduce ad un ampio cortile quasi quadrato, le cui gallerie settentrionali e meridionali sono formate da colonne e da grossi piloni quadrati, a cui sono addossate delle statue colossali. Un secondo *pylone* termina questo primo cortile e conduce ad un bellissimo peristilio, le cui gallerie laterali sono formate da colonne, ed il cui fondo è terminato da un doppio rango di gallerie che sostengono delle colonne e dei piloni con statue addossate. Questo peristilio offre ad un tempo degli avanzi che indicano tutte le religioni che sonosi succedute in Egitto. I cristiani vi hanno edificata una chiesa, in cui si veggono ancora delle belle colonne monolite di granito rosso. I maomettani, venuti dopo, l'hanno destinata al loro culto, e ne hanno fatta una moschea, in cui tutto richiama ancora il culto dell'islamismo.

Un vasto muro di cinta, sepolto in gran parte sotto le ruine, conteneva parecchi edificj, di cui scorgonsi ancora alcuni avanzi. Altri monumenti senza dubbio, che ora più non si veggono, furono compresi in questo spazio.

Uscendo da Medynet-Abou, e seguendo la via tracciata dal limite del deserto, si calcano co' piedi una serie non interrotta di statue infrante, di tronchi di colonne, e di frammenti d'ogni specie. A sinistra di questa via riscontrasi un recinto rettangolare di mattoni crudi, riempito di avanzi di colossi e di membri architettonici, carichi di geroglifici benissimo scolpiti. Sono questi gli avanzi di un edificio distrutto sino dalle fondamenta.

Alla diritta della stessa strada è un bosco molto folto, in cui si vede ancora una quantità considerevole di frammenti antichi, di braccia, di gambe e di torsi di statue di una grande proporzione. Tutti questi colossi erano monoliti. Gli avanzi che ancor ne sussistono sono d'una specie di marmo, e granito

nero e rosso. Tronchi di colonne poco elevati al di sopra del terreno annunziano i resti di un tempio o di un palazzo. Alla estremità di questo bosco, verso l'oriente, sono due statue colossali, che si scuoprono alla distanza di alcune leghe, come roccie isolate in mezzo alla pianura; ed hanno circa 60 piedi.

Lasciando queste enormi statue per riguadagnare la via che circonda il deserto, si giugne in breve, a traverso delle macerie, alle ruine volgarmente conosciute sotto la denominazione di *Memnonium*. *Pyloni*, metà distrutti, e la cui altezza doveva essere considerevole; colonne innalzate e di grosso diametro; piloni quadrati, a cui sono addossate delle statue colossali di divinità; porte di granito nero; soffitti sparsi di stelle d'un giallo d'oro sopra un fondo azzurro; statue di granito rosso mutilate ed in parte ricoperte dalla sabbia del deserto; scene guerresche, scolpite sui muri, rappresentanti combattimenti, passaggi di fiumi: tutto indica un edificio di somma importanza. Si è conghietturato che fosse la tomba di Osimandia.

Al nord-est di questo monumento, in una gola formata naturalmente nella montagna libica, trovasi un piccolo edificio che sembra sia stato consacrato al culto d'Iside. Esso è in mezzo ad un recinto in mattoni crudi, e benissimo conservati. Vi si veggono fregi e cornici eleganti, che brillano ancora de' più vivaci colori.

Ripigliando la strada tracciata sul limite del deserto, si arriva in breve a Quoarnah, ove esiste l'avanzo di ciò che si crede aver composto un palazzo che offre l'esempio di un portico formato da un sol ordine di colonne alla maniera de' Greci. L'alzato e l'estensione delle sale, la disposizione delle aperture, tutto è diverso da ciò che si vede nei tempj.

Attraversando il Nilo, trovansi, percorrendo la riva destra del fiume, degli avanzi non meno sorprendenti di edificj nel villaggio di Luqsor, che fa d'uopo traversare per giugnere all'ingresso principale del palazzo. L'osservatore rimane sorpreso alla vista di due superbi obelischi che gli si presentano per primi, di un sol pezzo di granito di 72 a 75 piedi di altezza. Di dietro a questi obelischi sono due statue colossali sedute, di 34 piedi di proporzioni, le quali precedono un *pylone* alto 50 piedi. Tutte queste masse sono ineguali fra loro ed irregolarmente disposte. L'interno del monumento di Luqsor presenta alla vista più di duecento colonne di varie proporzioni, la maggior parte delle quali sussiste ancora per intero. I diametri delle più grosse hanno sino 10 piedi. Tutti questi edificj sono circondati da macerie, che s'innalzano di molto al disopra del livello generale della pianura.

Da Luqsor si arriva a Karnak per una strada molto battuta, ove da una parte e dall'altra e a brevissimi intervalli, esistono frammenti di piedestalli, ed avanzi di sfingi; se ne trovano anche di intere col corpo di leone e la testa di donna. Dal viale di sfingi diretto verso Luqsor si passa, deviando un po' alla sinistra, in un adito più largo, tutto formato di arieti accoccolati, posti su piedestalli, all'estremità del quale è una porta elegantissima. Viene indi un tempio, il quale ha in ogni sua parte l'impronta della più remota antichità, e nondimeno è fabbricato cogli avanzi di altri monumenti.

Dalla parte di nord-est si arriva al palazzo per un lungo viale di più grosse sfingi che esistono in tutte le ruine dell'Egitto. Esso precede alcuni propilei formati da una serie di *pyloni*, dinanzi ai quali vi sono delle statue colossali, alcune sedute, altre in piedi. Queste costruzioni meritano l'attenzione del viaggiatore non solo per la grandezza delle loro dimensioni, ma ben anche per la varietà de' materiali che sono stati adoperati. Una specie di pietra calcare compatta come il marmo, un'arenaria silicea mescolata di varj colori, i bei graniti neri e rossi di Siena sono stati messi in opera per le statue. La porta del primo *pylone* è anch'essa tutta intera in granito, e coperta di geroglifici molto diligentemente scolpiti.

Il palazzo di Karnak, veduto da un certo lato, presenta l'immagine di uno sconvolgimento generale. La confusione di tutte quelle masse è tale, che lo spettatore dispera di poterne comprendere la disposizione. Convien penetrare dalla parte che guarda il ponente in quell'ammasso di ruine per formarsi una idea della sua pianta e della sua distribuzione. Fa d'uopo immaginare prima un cortile decorato dai lati da lunghe gallerie, e contenente nel suo recinto dei tempj e delle abitazioni. V'ha nel mezzo un viale di colonne che hanno perfino 70 piedi di altezza. La maggior parte di esse sono crollate, e veggonsi da lungi i tamburi de' loro corsi ancor disposti nel primitivo loro ordine. Una sola rimane in piedi a testimoniare quella magnificenza che ora solo può immaginarsi. Si passa di *pylone* in *pylone* e di sala in sala, di gallerie in gallerie. Una di queste è formata di piloni a statue addossate, e contiene il maggior obelisco che ancora sussiste presentemente nell'Egitto.

Una compendiata notizia non può dare un'idea di tale ammasso di costruzioni, e talmente distrutte, che riesce impossibile di farne una ricomposizione qualunque. Come in fatti afferrare l'idea di edificj che probabilmente non furono mai nè immaginati nè realizzati sopra una pianta determinata prima, che altro non furono se non un cumulo successivo di masse uniformi, sempre ripetute, opere di più secoli, ove bisogni, usi ed istituzioni che noi non possiamo più nè comprendere nè indovinare, facevano aggiugnere in direzioni differenti, con dimensioni affatto diverse, dei corpi di fabbricati ad altri corpi, delle gallerie a gallerie, dei portici a portici?

Rimarrebbe a farsi alcuna menzione delle sculture di *Tebe*, delle tombe dei re, de' vasti ipogei scavati a qualsiasi profondità. Ma la descrizione di tutti questi lavori sotterranei sfugge anch'essa all'analisi che se ne vorrebbe fare; e, nojosa pel lettore, non sa-

rebbe di alcun vantaggio all'arte, di alcun profitto all'artista.

TECTORIUM OPUS — All'articolo *Albarium opus* abbiamo indicata la differenza che passa fra l'*albarium* ed il *tectorium opus*. La prima di queste parole abbraccia l'idea di un processo meno importante e più ristretto. Non devesi però limitarlo ad un semplice imbianchimento a calce col mezzo del pennello. L'*albarium* poteva essere un intonaco leggiero, nel quale, secondo il polimento di cui era suscettibile, era indifferente l'adoperare la calce, o la polvere di marmo, o semplicemente il gesso. Così opina il Galiani, secondo il quale l'*opus tectorium* comprendeva l'idea d'una operazione molto più estesa.

L'*opus tectorium*, nelle costruzioni antiche, è un intonaco più o meno denso, il quale faceva lo stesso officio dell'intonaco di gesso nelle fabbriche di Parigi. Come qui suol darsi sui muri e sui tramezzi l'intonaco di gesso di qualunque spessore, di qualità più grossa o più fina, di gesso stemperato più denso o più chiaro; così praticavasi anche nel *tectorium opus*, vocabolo generico, come lo dimostra la sua composizione, il quale significa che esso ricopriva la costruzione di mattoni, di pietrami o di qualsiasi altra materia.

Si poneva molta diligenza nella preparazione del *tectorium*, e Vitruvio ci ha fornito su questo particolare moltissimi dettagli. Noi ne abbiamo riferiti parecchi alla voce Intonaco (V. questa parola.) Compendieremo qui la nozione precisa di ciò che forma l'oggetto del presente articolo.

Sceglievasi per fare l'intonaco detto *tectorium*, non solo la calce migliore, ma si estingueva questa molto tempo prima che venisse posta in opera, nè si credeva opportuna ad usarla se non quando aveva acquistato bastante tenacità per attaccarsi alla cazzuola come fa la terra grassa. Per meglio manipolare questa malta, la si faceva impastare dai lavoratori in un apposito bacino. Il *tectorium* doveva essere composto di tre strati di malta con calce viva, e di tre altri strati di malta mescolata con polvere di marmo, lo che gli faceva prendere il nome di *marmoratum*. Gl'intonachi ancora esistenti in gran quantità negli avanzi degli edificj antichi provano per altro che lo spessore di questi sei strati non era maggiore di un pollice.

Si cominciava coll'intonacare la superficie de'muri o delle vôlte con calce comune. Quando questo intonaco cominciava a seccare, lo si copriva d'una prima mano di malta fatta con calce fina, che si appianava con molta diligenza, affine di agguagliare tutta la superficie, e per dare maggior finezza alle parti sporgenti degli angoli. Quando questa mano era secca, se ne applicava una seconda, indi una terza. Il muro, essendo così coperto, riceveva una malta composta di marmo grossolanamente pestato, ed in seguito di un marmo molto più polverizzato. Quest'ultimo intonaco era battuto e completamente agguagliato con uno strumento di legno, ed in fine polito con marmo, per fargli prendere il lustro.

Mediante questi processi i muri e le vôlte avevano un intonaco assai unito e fino, perfettamente proprio a servir di campo alle pitture con cui decoravasi l'interno dei fabbricati, ed acquistava col tempo una grandissima solidità come ne fanno prova le pareti tuttora intatte di molte case, dalle quali si poteva un tempo, come si fa anche presentemente, staccare l'intonaco ornato di pitture senza tema di danneggiarle. Di simili pitture levate dai muri nella Grecia erano state trasportate in Italia da ricchi Romani, i quali le incrostavano nelle pareti dei loro casini di città o di campagna. In una casa di Pompei sono stati trovati di questi intonachi dipinti, ch'erano stati levati da un altro luogo, e che non si era ancora avuto tempo di ricollocarli nel sito a ciò destinato.

Quando volevasi coprire col *tectorium opus* dei muri, che, in luogo di essere laterizj, erano di semplice legname, per timore che dopo un certo tempo l'intonaco applicato sul legno non venisse a fendersi, ecco in qual modo si riparava a questo inconveniente. Si copriva da prima il muro o l'assito di terra grassa, vi s'inchiodavano indi delle canne sulle quali applicavasi una seconda mano di terra argillosa, sulla quale s'inchiodavano altre canne, ma in una direzione tale che s'incrociassero con quelle della prima fila; e su queste canne applicavansi gli strati di malta con calce e polvere di marmo di cui si è parlato.

Si copriva l'*opus tectorium* dei colori più vivaci, come il minio od il rosso, l'armenio od il bleu, il porporisso o porpora carica, e così molti altri, con cui formavansi dei fondi colorati, ora lisci, ora ornati di figure e di scompartimenti. Il colore era applicato sull'ultima mano di stucco ancor fresco. Per conservare la lucidezza delle pitture, si stropicciavano con cera punica mescolata di un po' d'olio purissimo. Questa mescolanza fusa veniva applicata caldissima. Si lasciava raffreddare sul muro; ed indi con una padella piena di carboni accesi la si riscaldava, penetrando così nell'intonaco tutto ciò che poteva ricevere. Quando il tutto era secco, gli si faceva subire con panni uno strofinamento che produceva sulla pittura l'effetto stesso della vernice.

TEGOLA — (Tuile) — In latino *tegula* dal verbo *tego* che significa *coprire*. La *tegola* in fatti serve per lo più alla copertura degli edificj, di quelli specialmente che sono formati da tetti o da riunione di travi, disposti a declivio.

Alla parola Copertura (V. questa parola) sonosi date delle nozioni assai dettagliate sulle diverse maniere di coprire gli edificj, e d'impiegarvi le *tegole* di terra cotta, secondo la loro forma. Noi pertanto non ripeteremo queste nozioni generali; ci limiteremo nel presente articolo a ciò che riguarda la *tegola* in sè stessa, senza rapporto colla diversità de' suoi usi, vale a dire particolarmente alle materie di cui tro-

viamo ch'essa fu fatta, ed alle particolarità, di cui la testimonianza dell'antichità ci ha conservata memoria.

Quantunque, secondo i nostri usi, il nome *tegola* faccia sempre nascere l'idea che ne danno le definizioni tecniche, vogliamo dire d'un quadro di terra cotta nel forno come i mattoni, egli è certo che la parola *tegola*, presenta una idea più estesa, ed una nozione assai meno ristretta. Qual mezzo per coprire la sommità degli edificj, ne viene che la *tegola* debba essere considerata come necessariamente di terra cotta. È noto che in varj paesi si fa uso comunemente, per coprire i fabbricati considerevoli, di assicelle d'un certo legno di 10 a 12 pollici di lunghezza sopra 6 a 7 di larghezza, di cui si fanno delle *tegole* leggere ed economiche. Tutti conoscono la pietra particolare detta *ardesia* che si taglia facilissimamente a quella grandezza e grossezza che si desidera, e che forma delle *tegole*, benchè in Francia soprattutto si chiamino col nome della loro materia per distinguerle dalle *tegole* cui si associa nel linguaggio comune, come abbiamo detto, l'idea di terra cotta.

Tuttavia la *tegola* di terra cotta, oltre alla facilità di procurarsi l'argilla, con cui si fanno, ed alla economia, ha non pochi vantaggi sulle altre materie. Primieramente se ne variano le forme a piacere, ed abbiamo veduto, all'articolo Copertura, che se ne fanno di piatte, di concave, della forma d'un' S; in secondo luogo si può dare ad esse la grossezza e la estensione che si vuole, secondo la specie delle coperture a cui sono applicate.

Sonosi trovate, e trovansi giornalmente negli scavi delle ruine di monumenti antichi in Italia, segnatamente in Roma, e ne' suoi dintorni, delle *tegole* di varia dimensione. Le più grandi sono ordinariamente segnate di impronte portanti i nomi o del fabbricatore e proprietario della fabbrica, o dei magistrati, forse ispettori della fabbrica, o degli imperatori sotto il cui regno erano stati innalzati gli edificj per cui quelle *tegole* erano state fabbricate. I gabinetti d'antichità conservano non senza importanza per sino i frammenti di dette *tegole*. Perciò noi troviamo nella Raccolta delle terre cotte antiche del d'Agincourt, due *tegole* sulle quali è indicata l'epoca degli Antonini, colle parole OP. DOL. EX. PR. M. AVRELI. ANTO. Queste *tegole*, e molte altre importanti della medesima inscrizione, sono state scoperte fra i diversi frammenti ritirati dalle macerie di un fabbricato, in uno scavo del monte Aventino.

I Greci in generale, non facendo a vòlta i loro tempj (parliamo di quelli detti *peripteri*, o di altri della stessa specie) diedero necessariamente ai loro tetti ed alle *tegole* che ne formavano la copertura, una solidità che non potrebbe ottenersi colle *tegole* fragili quali sono quelle di terra cotta. Quando il marmo formava particolarmente la materia dei loro muri e delle loro colonne, l'argilla avrà sembrato non corrispondere all'accordo che esigevano, per la vista, i comignoli le cui pendenze erano visibili ad ognuno. Pausania racconta, che un certo Bizè di Nasso aveva ottenuto l'onore di una statua per avere immaginato d'impiegare il marmo pentelico in *tegole* proprie a servire di copertura agli edificj. Noi leggiamo, in un'opera moderna, che senza dubbio Bizè aveva trovato uno spediente proprio a tagliare il marmo del monte pentelico, in piccole lastre simili a quelle delle nostre ardesie. Non è questo il luogo di ricercare qual fosse, a questo riguardo, l'invenzione di Bizè; è presumibile ch'egli avesse trovato un processo speditivo, e per conseguenza economico, di moltiplicare le lastre di marmo per l'impiego di cui si tratta. Tuttavolta possiamo affermare che le *tegole* di marmo impiegate dagli antichi furono di una grossezza diversa e di maggior volume che non lo sono le nostre ardesie. Possiamo convincersene da quelle che cuoprono anche presentemente la torre dei venti ad Atene. Più d'un edificio antico, rappresentato su bassirilievi, ci fa vedere che queste *tegole* erano, piuttosto lastre, le quali, mediante intaccature che le univano fra loro, producevano delle coperture capaci di opporre alla violenza dei venti la maggiore resistenza. Ed in questo doveva consistere il vantaggio delle *tegole* di marmo.

Possiamo consultare, su la forma, ordinamento e bell'effetto delle *tegole di marmo*, l'opera di *Jonian antiquities*, nella quale parecchi edificj, e fra gli altri quello de' propilei di Megara, si veggono ristaurati ne' loro tetti, secondo i vestigi e le autorità locali, con *tegole* di marmo. Questa pratica pareva molto diffusa nella Grecia, ed alcuni interpreti del passo di Pausania, intorno al tetto del tempio di Figalia, in cui questo scrittore parla di un tetto in pietra, hanno opinato che in vece di tradurre *vòlta in pietra*, era mestieri contentarsi di spiegare le parole greche con quelle di *tetto coperto da lastre di pietra*.

Del resto, varie testimonianze, fanno prova dell'uso frequente che si fece di questo processo. Noi leggiamo quindi, nella *Storia romana*, che il vincitore di Taranto fece portar via dal tetto del tempio di Giunone, in quella città, le *tegole* di marmo, di cui era coperto, e le fece trasportare a Roma per coprire il tetto del tempio di Giove Capitolino.

Trovansi, presso gli antichi scrittori, alcune nozioni intorno all'uso dell'oro in *tegole* da tetto. È probabile che siasi preso per oro la semplice doratura. Questo per altro indicherebbe, ed è più credibile, che si facessero delle *tegole* di bronzo, sia che fossero in lastre di metallo separate, sia che venissero fuse delle lastre grandissime, a cui davasi l'apparenza di *tegole* sovrapposte le une alle altre.

Non bisogna, del resto, riguardare questo lusso degli antichi, relativamente alle coperture dei loro edificj, e soprattutto de' loro tempj, sotto l'aspetto con cui potrebbesi considerarlo nel suo rapporto colle usanze moderne e colle forme o dimensioni delle nostre chiese. I tempj più vasti dell'antichità non arrivarono mai a quella altezza che particolari motivi hanno

fatto dare ai tempj del cristianesimo. Risulta da questa sola differenza che le coperture della maggior parte di questi ultimi sono portate ed arrivano ad una tale altezza, che l'aspetto delle loro coperture è ordinariamente fuori della portata della vista. Per lo contrario, le pendenze dei comignoli corrispondendo sempre a quella dei frontoni, nei tempj antichi, le loro superficie non potendo eccedere l'altezza dell'ordine col suo cornicione, erano sempre sotto gli occhi dell'osservatore, e come, secondo che l'abbiamo fatto più volte osservare, gli usi religiosi avevano determinata l'architettura a mettere al di fuori la maggiore magnificenza dei tempj, fu naturale, e direm quasi necessario, di far parteeipare di questa magnificenza i comignoli e le coperture esterne.

Del resto la ricchezza delle materie collocate nell'esterno de' grandi edificj, e nella sommità de' loro tetti, non è una cosa del tutto estranea agli usi moderni. Senza parlare delle coperture metalliche di alcune chiese gotiche, ed in ispezie di quella di San Dionigio, che si pretende fosse un tempo d'argento, noi vediamo ancora certe coperture rotonde di cupole ricevere ornamenti dorati ed i prestigi de' colori. Questo senza dubbio dipende dalla ragione che, divenute visibili da tutte le parti, queste sommità di coperture sferiche chiamano in sussidio la decorazione, ed escludono l'effetto meschino e monotono di una copertura prodotta da una materia comune.

Nel mezzodì, specialmente in Italia ed a Napoli, noi vediamo molte cupole, ed anche altre coperture, ricoperte di *tegole* inverniciate e intonacate a varj colori, uso famigliare a certi popoli dell'Asia, di cui pare che l'esempio fosse imitato dai Greci, in Babilonia, nella formazione e decorazione dell'*armamaxe* o della camera involtata che, posta sopra un carretto, servì a trasportare il corpo di Alessandro il grande in Egitto. Diodoro di Sicilia, nella descrizione di questo raro artistico lavoro, riferisce che la vôlta circolare di questa camera sepolcrale aveva l'estradosso o comignolo esterno coperto, non di *tegole*, ma di pietre preziose, probabilmente di calcedonio o di *lapislazzuli*, di cui si fa l'oltremare, e di altre che possono essere ancora tagliate in pezzi voluminosi per quest'impiego. Ma vuolsi riguardare il piccolo monumento di cui parliamo, come un'opera di oreficeria non meno che di architettura, a cui si potè applicare questa ricercatezza d'oggetti e d'ornati che non potrebbe convenire agli edificj di qualche estensione.

Per far ritorno alle *tegole* ordinarie di terra cotta, quali vengono impiegate in quasi tutti i paesi, e nella copertura della maggior parte de' fabbricati, diremo, rimandando pel resto delle nozioni tecniche alla parola Mattone, che per essere di buona qualità e durevole, la *tegola* dev'essere fatta di creta grassa, e ove non entri molta sabbia. Cotta, essa non deve essere, in Francia, nè troppo rossa, nè troppo bianca. Del resto, questo colore dipende particolarmente in ciascun paese dalla natura stessa dell'argilla e del suo colore. La *tegola* è ben cotta quando, battendola, produce un suono chiaro ed argentino.

TEGOLAJA — (Tuilerie) — Fornace dove si fanno le tegole.

TEGOLAJO — (Tuilier) — Colui che fabbrica tegole.

TELAJO — (Dormant) — Termine generale degli artisti, e specialmente de' legnajuoli, i quali così chiamano quattro pezzi di legname commessi in quadro; come il *telajo delle impancate, delle finestre* e simili.

TELAMONI — (Telamons) — I Greci chiamavano per lo più con questo nome certe figure scolpite che facevano servire, nella loro architettura, di sostegno reale o fittizio, invece di colonne.

Alla parola Cariatide abbiamo riferite molto diffusamente le nozioni storiche e teoretiche relative all'uso delle figure scolpite, destinate a far l'officio di sostegni nell'architettura. Se in quell'articolo abbiamo raccolto buon numero di fatti, d'autorità, d'esempj e di precetti di gusto che quest'oggetto di decorazione può comportare, ciò fu perchè il nome di *cariatide* è sino al presente il solo che siasi dato da noi alle *statue-colonne*. Ma presso gli antichi due altre parole, greche di origine e trasportate nella lingua de' latini, potevano esprimere la stessa cosa. Queste due parole, che il linguaggio delle arti ammette tuttora, sono *atlanti* o *telamoni*. Tutte due hanno per radice, in greco, il verbo ταλαω, *soffrire, sostenere*. Vitruvio dice (*lib.* vi, *c.* 10) che le figure virili che sostengono i cornicioni sono denominati *telamoni* in Roma, *atlanti* in Grecia. *Quae virili figura signa mutulos aut coronas sustinent, nostri telamones appellant, graeci vero eos atlantes vocitant.* A ragione pertanto è permesso il riguardare questi due vocaboli come perfettamente sinonimi.

Alla parola Atlanti noi ci siamo accontentati di darne la significazione e la etimologia, rimandando alla voce *Telamoni* e più particolarmente alle voci Persico e Cariatide. Da parecchi anni nuove scoperte ci mettono in grado di produrre altre autorità assai curiose sull'uso considerevole che si fece degli atlanti o *telamoni* nell'architettura.

Il più grand'esempio che per avventura vi sia di quest'uso in tutti i monumenti della antichità, è quello che ci somministrano le scoperte fatte tra le rovine del tempio di Giove Olimpico in Girgenti, tempio di una dimensione prodigiosa, che fu una delle colossali imprese dell'architettura greca, i di cui avanzi hanno portato sino al presente il nome di *tempio dei Giganti*. Si è avuto per molto tempo il torto di asserire che tale denominazione moderna era dovuta o all'enormità di alcuno de' suoi avanzi, o al soggetto un tempo scolpito in uno de' suoi frontoni, il quale rappresentava la gigantomachia.

Fazello (*de rebus siculis*) il quale scriveva sul cominciare del secolo decimoquinto, fece risalire le notizie intorno a queste ruine all'anno 1401, riportando dei versi latini rimati di un poeta di quel tem-

po, che ritrovò negli archivj di Girgenti. Due circostanze importanti trovansi indicate in que' versi. Si parla prima di tutto di tre figure gigantesche, le quali con il collo e le spalle servivano di sostegno, indi è detto che la caduta di questi tre colossi avvenne il 3 di decembre del 1401. Il medesimo Fazello riferisce, che questi tre colossi o giganti, come li chiama, rimasti lungo tempo in piedi sopra tre colonne o piloni in mezzo alle ruine di questo tempio, divennero il soggetto della composizione delle armi della moderna Girgenti, e dell' epigrafe che li accompagna:

Signat Agrigentum mirabilis aula gigantum.

Scorgesi pertanto sullo scudo di questa città tre figure nude, che pajono sostenere tre torri: *Gigantes in scuto ostentat arcem humeris sustinentem.* Di là venne nel medio-evo, a quest' avanzo, la denominazione popolare di *palazzo dei giganti.*

Quali erano questi giganti o *telamoni?* Ecco ciò che le scoperte eseguite verso il cominciare di questo secolo, frammezzo agli avanzi del tempio Olimpico, ci hanno manifestato.

Questo tempio è stato descritto con molta esattezza e chiarezza da Diodoro di Sicilia. Egli riferisce che aveva i muri al di fuori ornati di colonne circolari metà incassate, e nell' interno di colonne quadrangolari. Era questo pertanto un pseudo-periptero; e le colonne quadrate eransi ritenute un ordine di pilastri corrispondenti alle mezze colonne esteriori. La cosa può essere benissimo intesa in questo modo. Ma lo stato interamente ruinato dell' interno del tempio era rimasto sconosciuto, stantechè le macerie nascondevano affatto l'area del suo *naos.* Ora, è stato averato che in vece di colonne formanti le tre navate, come ne' gran tempj, eranvi dei piloni quadrangolari; ed invece del secondo ordine di colonne sovrapposto, secondo l'uso, all'ordine inferiore, regnava una fila di *telamoni*, o atlanti, a bassorilievo, facenti l'officio di colonne e sostenenti il cornicione.

Alcuni frammenti di queste colonne sonosi rinvenuti fra i ruderi del tempio, ed in gran copia, per cui fu agevole al signor Cockerell, vent' anni sono, di ricomporne un' intera figura. In seguito, nuovi frammenti ritrovati e riuniti insieme hanno permesso di rimetterne varie altre nel primitivo loro stato, e così ebbesi una conferma della ragione, per cui venne denominato quest' edificio *tempio de' Giganti.*

Secondo le notizie date da varj viaggiatori, e recentemente ancora da Hittorf, questi *telamoni* avevano circa 25 piedi di altezza. Hanno le due braccia piegate al di sopra della loro testa, nell' attitudine di facchini, che portano dei carichi sulle spalle; i loro capelli, simmetricamente arricciati, sono sormontati da un berretto. Questa scultura è di uno stile che tiene del genere delle scuole antiche. Gli occhi hanno della obliquità e le estremità della bocca sono rilevate. In generale il gusto ed il lavoro sono grossolani; ciò che si spiega, non dall' epoca che fu certamente quella dello sviluppamento dell' arte, ma primieramente dalla posizione elevatissima da cui questa scultura doveva essere veduta; in secondo luogo dalla natura della pietra del paese, che non comporta finitezza; in fine perchè queste figure dovevano essere tutte rivestite di stucco, e forse di colori, come l' architettura. Ma Diodoro riferisce che questo tempio non fu terminato nel tetto, e probabilmente questi *telamoni* rimasero in uno stato di sbozzo, a cui il deterioramento successivo non lasciò di aggiugnere nuove deformità.

All' articolo Salonicchio (V. questa parola) si è fatta menzione di un monumento antico, in cui regna, al di sopra delle colonne, un ordine di pilastri quadrati, ai quali si addossano delle figure d' un bassorilievo molto sporgente, e che, se esse non sembrano fare le veci di cariatidi, ne hanno almeno la sembianza. Altri esempj che sonosi addotti, e che addurremo in appresso, provano che l' uso di addossare delle statue a pilastri e di farne il sostegno reale o fittizio delle piattebande o dei cornicioni, fu molto più comune di quello che non si pensa. Ecco una nuova autorità di questa pratica in una minor dimensione senza dubbio, che le scoperte recenti di Pompei nel 1824 ci hanno somministrato.

Una sala, per quanto si crede ad uso di bagni, ha il suo cornicione sostenuto da spallette, fra i quali sonovi delle aperture o delle finestre. Queste spallette servono di fondo a figure di *telamoni* o *atlanti* a rilievo rotondo, affatto simili a quelli del tempio di Girgenti. Ognuna di esse posa sopra uno zoccolo. Esse hanno come i *telamoni* di Girgenti, le due braccia piegate al di sopra della loro testa, e atteggiate come un uomo che porta un fardello. La differenza più notabile fra queste e quelle del tempio di Giove Olimpico, consiste nella dimensione. I *telamoni* di Pompei non hanno che un piede e mezzo di altezza; sono di terra cotta, e le modanature della cornice che sostengono sono di stucco. Alcune annunziano, con una specie di cintura di pelo, che hanno, che si ebbe l' intenzione di farli apparire della natura dei Fauni.

In questo modo sono rappresentate quelle tre grandiose figure antiche, che sostengono un bacino, le quali vedevansi un tempo a Roma nei giardini della villa Albani, ed ora adornano il museo reale di Parigi. L'impiego a cui sono state destinate, quantunque assai conveniente al loro carattere, essendo indubitatamente d' invenzione moderna, nulla c'impedisce di credere che queste statue atlantiche fossero in origine impiegate quai sostegni, in vece di colonne, in qualche edificio, sotto un coronamento qualunque.

Pirro Ligorio, nella sua descrizione manoscritta della *villa Adriana Tiburtina*, ci ha conservato la memoria di un simile impiego di *telamoni* situati in una sala da pranzo o *triclinio* (com'egli la chiama) la cui forma era circolare, ma descrivente un *deca-*

gono i cui angoli erano poco pronunciati. Esso aveva, egli dice, a ciascun angolo, invece di colonne, delle figure in marmo nero, con panneggiamento a pieghe leggieri colle parti nude in marmo rosso. Ecco le parole dello stesso Ligorio: « Aveva questo (triclinio) alquanto della forma rotonda, ma decagona, e degli angoli dolcemente angolata, incrostata tutta di marmi mischi e di compartimenti. Aveva figure, per colonne del marmo negro, i vestimenti di sottilissimi veli, vestite colle mani e piedi e braccia del marmo rosso, poste in ogni angolo una, che sostenevano mutuli, capitelli e corone, delle quali, solo una ne avemo veduta intera, e delli posamenti delle altre tutti foderati di marmo mischio; cinque piedi alte da terra, ed esse figure sono di grandezza tre volte il naturale ».

TELMISSO — (Telmissus) — Antica città dell'Asia minore nella Caria, di cui M. de Choiseul-Gouffier ha fatto conoscere alcuni avanzi di monumenti molto singolari. Se ne possono vedere i disegni nel suo *Viaggio pittoresco della Grecia.*

La tavola 65, tomo I, contiene alcuni sarcofagi in pietra grigia di varie grandezze. Se ne trova buon numero sul pendio della collina, ov' era fabbricata *Telmisso*, sino al mare. Uno di questi sarcofagi ha sovra il lato minore un' apertura quadrata, per la quale probabilmente introducevasi il corpo del morto. Chiudevasi senza dubbio quest' apertura con una pietra ch'era suggellata esattamente.

La tavola 66 ci mostra un altro sarcofago molto più grande. « Esso è (scrive de Choiseul) d' un disegno singolarissimo, ed io non ne conosco alcun altro dello stesso genere. Direbbesi, aggiugne egli, che si è voluto imitare un edificio costruito in legname; ciò almeno sembrano indicare certi dadi di pietra che fanno al di sotto del coperchio le veci di modiglioni o di mutuli ne' due lati principali ».

Non v'ha dubbio, come osserva l' illustre viaggiatore, che gli antichi non abbiano di sovente imitato ne' loro sarcofagi le forme generali dell' architettura e i dettagli degli edificj. Questa sorta d' imitazioni più o meno esatte sono innumerevoli. Chi non sa altresì che in ogni tempo si è amato di dare questa somiglianza a molti altri oggetti, come mobili, casse, armadj ecc.? Noi non esitiamo, in vista del disegno di questo grande sarcofago, di produrre un' altra specie d' imitazione analogica. Essa ci viene suggerita dalle fasce moltiplicate che presentano i loro alzati. Perchè non potrassi supporre, che non abbiasi avuto in mira d'imitare la costruzione di certe casse, contornate da fasce di metallo per garantirne la solidità?

In una montagna vicina a *Telmisso*, e nella roccia di cui è composta, scorgesi una quantità di tombe. Alcune non sono che semplici buche. Ma ve ne sono due, veri monumenti d'architettura, che fissano l'attenzione dell'osservatore. Essi presentano facciate di edificj regolari. De Choiseul (tomo I, tav. 68 e segg.) ha fatto conoscere la pianta, l'alzato e i dettagli dei più importanti di questi sepolcri tagliati nella rupe.

L' ordine adoperato in tale monumento non permette di crederlo molto antico; si è cercato, a quel che sembra, di dargli un carattere semplice e severo. Tutte le parti delle modanature sono lisce e quadrate. Non vi è fregio; l'architrave è a due fascie, e la cornice ha dei modiglioni cubicamente tagliati. Gli acroterj corrispondono al carattere liscio del frontone. Tutta questa semplicità venne suggerita dal lavoro stesso di un' architettura presa nella massa della pietra di cui è costituita la montagna. Il frontispizio presenta un vestibolo composto di due *ante*, o larghi pilastri, e di due colonne isolate, col capitello jonico. La base ha un doppio dado l' uno quadrato, l'altro rotondo, e un sol toro sporgente.

Sotto questo vestibolo è una porta finta imitante le imposte delle vere, e la cui sola apertura fu uno degli scompartimenti inferiori, per dove si è trovato il mezzo di scavare al di là e di penetrare nella camera, prodotta dalla scavazione. Essa ha 11 piedi, 5 pollici di lunghezza, e 9 piedi 1 pollice di profondità; è alta 5 piedi e 10 pollici. Intorno ad essa ricorre una specie di banchetta di 3 piedi e 2 pollici di larghezza, su 2 piedi e 9 pollici di altezza.

È a credere che i corpi deposti in detto sepolcro non fossero chiusi in sarcofagi, della natura di quelli che si trovano a *Telmisso*, perocchè nessuno vi poteva essere introdotto dalla piccola apertura detta di sopra. Forse vi si depositavano i corpi nel modo con cui si veggono nei sepolcri della Magna Grecia, sulla banchetta stessa intorno alla camera.

L' ingresso di questo sepolcro era formato da una lastra di pietra, che si faceva scorrere nelle apposite intaccature, e la cui superficie esterna corrispondeva a quella degli altri riquadri o specchiature figurate sulla porta. Sulla specchiatura corrispondente a questa è scolpita una iscrizione greca, ma talmente corrosa, che non è stato possibile poterla diciferare.

La tavola 69 contiene, con altri dettagli di questo monumento, il disegno esatto di tutta la porta finta, i cui stipiti sono formati da due fasce tutte unite, e sormontati da una specie di cornice che accompagna due mensole senza ornati nè volute. Apparisce la diligenza colla quale si è cercato di copiarvi le teste di chiodi con cui si fortificano le porte di legname.

Sonosi conoservati a *Telmisso* gli avanzi di un teatro praticato sul pendio di una collina, come lo sono quasi tutti gli edificj nella Grecia; esso è di pietra grigia molto dura. Tutta la parte circolare sulla quale stavano gli spettatori è benissimo conservata; ma le estremità che congiungono il proscenio, e che non erano sostenute dal terreno, sono interamente distrutte. Questa parte, come anche la scena, è piena di macerie che non permettono di potervi trovare le fondamenta.

Si può solo formarsi un' idea generale della pianta di questo teatro, e dell' alzato esterno della scena.

Essa era divisa da cinque porte accompagnate da piedestalli, su cui erano probabilmente collocate delle colonne o delle statue. Sotto quest' alzato si distinguono chiaramente i buchi praticativi per contenere le travi del palco della scena. Al di sotto sonovi tre condotti pei quali si passava sotto la scena e nell'orchestra.

TEMPERA — (Détrempe) — Dicesi di una maniera di dipingere con colori stemperati in acqua o colla, la quale si usa sul gesso, sul legno, sulla pelle, tela, carta ecc. Se ne fa uso per gli schizzi, i progetti, le decorazioni di teatro e per le feste pubbliche.

La pittura a *tempera* si conserva per molto tempo quando sono riparate dalle ingiurie della stagione. I colori ne sono vivi e non cangiano punto: il loro effetto è assai risplendente quando siano esposti ad una luce vivissima. Vi ha luogo a credere che questa pittura sia la prima di cui gli uomini abbiano fatto uso.

TEMPIO — (Temple) — Nome generico che si dà ad un edificio consacrato al culto ed alla adorazione della Divinità.

Fra tutte le opere che appartengono all'arte di fabbricare, nessuna ottenne maggiore solidità, grandezza e magnificenza, e nessuna fu tanto moltiplicata quanto quella, con cui per consentimento universale si è voluto in ogni tempo ed in ogni paese rendere omaggio alla divinità. L'idea d'un essere supremo, creatore e conservatore di tutti gli esseri, si è sempre rinvenuta da per tutto, la prima nell'ordine delle idee che hanno fondato la società. Fu naturale pertanto che nel fabbricare le città, gli uomini le ponessero sotto la protezione di un potere superiore, primo principio dell'armonia sociale e della dipendenza, senza di cui nessun ordine di cose potrebbe sussistere. Di qui ebbe origine la erezione degli edificj sacri, luogo di riunione, in cui certe credenze e certe cerimonie, divenendo il legame degli spiriti, producono un accordo morale che, di uomini incoerenti ed isolati, forma un corpo politico, sotto il nome di *città*, di *popolo*, o di *nazione*.

Ogni idea ha bisogno di segni che la determinino, la rendano sensibile e la perpetuino. L'idea di Dio, benchè inerente alla natura dell'uomo, benchè istintiva, e risultamento ovunque necessario dello sviluppo della ragione, non ha men bisogno d'essere incessantemente richiamata e rinnovata allo intelletto, tanto lo stato d'ignoranza in cui mille cause ritengono il più degli uomini, tanto la forza delle passioni e degli appetiti sensuali che fanno errare o corrompono il sentimento del giusto e dell'ingiusto, tendono possentemente a far trionfare il principio materiale sul principio morale. Il legislatore ha dunque posto nel primo ordine delle sociali istituzioni quella che mette la Divinità dinanzi a tutte le leggi, a tutte le pratiche, a tutte le azioni, e mantiene incessantemente l'idea di Dio come principio di tutte le altre.

Ora essendo necessario di parlare ai sensi per la maggior parte degli uomini, l'arte di fabbricare è fra tutte le altre quella che fu reputata più conveniente a questo genere d'insegnamento sensibile e materiale. La superiorità della dimora divina sulle abitazioni de' mortali sembra far loro risovvenire ad ogni istante la distanza che li divide dal Creatore, e, facendo dominare il tempio al di sopra del loro capo, dà l'idea della sua esistenza e della sua potenza, sempre presenti ai loro occhi come al loro spirito.

Ciò che abbiamo premesso non ha nulla di sistematico: è la pura e semplice esposizione di un fatto che esiste presso tutte le nazioni della terra, che si riscontra dai primordj delle prime società, le cui innumerevoli vestigia non hanno ancora potuto essere annientate dal tempo, e le cui ruine più antiche ci hanno conservato le più luminose testimonianze.

Che cosa trovasi in fatti, quando si percorre il globo, in tutti i luoghi ove avanzi di costruzioni attestano la esistenza di popoli, i cui nomi, scancellati dalla memoria degli uomini, non vivono più che in qualche pagina della storia? Che cosa sono que' massi enormi, che giacciono a terra da una serie di secoli, come pietre sepolcrali, testimonj per così dire eterni, destinati ad annunziare al viaggiatore che vi fu quivi un impero? Sono gli avanzi de' suoi tempj. Tutto è annientato, non si scuopre più alcun vestigio riconoscibile di case: perchè si osservano da per tutto avanzi di abitazioni della divinità? Per la ragione che l'arte di fabbricare pose sempre in opera in quei monumenti i materiali meno soggetti a distruzione, ed i mezzi più proprj a garantire la solidità del loro impiego. La loro grandezza e la vasta estensione delle loro dimensioni, offerendo forse maggior resistenza al principio distruttore, hanno rispettato le testimonianze dell'antica loro esistenza, e dovunque la terra ne ha conservato le fondamenta, in prova della grandezza e della magnificenza della loro pianta, come anche del loro alzato.

Nella erezione dei *tempj* e nella diversità delle loro forme il genio de' popoli ha, per così dire, esaurito tutto ciò che si poteva immaginare di proprio, in architettura, a sublimare il sentimento e lo spirito degli uomini al livello della grande idea che l'opera dell'arte deve rappresentare. Qui, edificj piramidali che aspirano, colla loro altezza, a portare sino al cielo gli occhi ed il pensiero dell'osservatore. Là, masse di roccie tagliate e lavorate per servire come di emblemi dell'eternità. Altrove, banchi di pietre e di monti forati, come per assicurare ai *tempj* una durata eguale a quella della natura. In altri paesi, innumerevoli recinti elevati a guisa di anfiteatri, intorno a colline sormontate dall'ara. Presso alcuni popoli, terreni consacrati all'aperto, e chiusi di spesse e solide muraglie che hanno sopravvissuto a generazioni di uomini e di regni. Ovunque pertanto l'idea di Dio si trova scritta, per mezzo dell'arte di fabbricare, a caratteri sino al presente incancellabili, e comprovanti

che il *tempio* fu sempre e da per tutto l'edificio più ragguardevole.

Se dai lavori antichi o da paesi remoti noi passiamo a ciò che si è fatto ne' tempi più vicini al nostro, ed a ciò che esiste nelle regioni che abitiamo, noi vedremo del pari gli edificj sacri, non solo occupare il primo posto nelle imprese dell'arte di fabbricare, ma presentare in mezzo a tutte le città una grandiosità, un' elevazione ed un lusso di lavoro che possono sfidare le opere dello stesso genere de'secoli anteriori. Noi intendiamo parlare di quelle ampie costruzioni del medio evo, le quali sotto la falsa denominazione di *gotiche*, ergono anche a' dì nostri le loro moli e le ardite loro sommità al di sopra degli edificj di tutte le città dell' Europa. Allorquando il gusto della bella architettura risorse insieme con quello delle altre arti della Grecia e di Roma, una nobile emulazione si insinuò in tutti i popoli moderni, e fu di saper adattare con miglior successo le forme regolari degli ordini, delle piante e degli alzati de'*tempj* classici dell'antichità alle convenienze ed ai bisogni del Cristianesimo. Spese ingenti, grandiosità, magnificenza in questo genere di costruzioni distinsero ogni secolo e paese dopo il risorgimento del buon gusto. Tutta l'architettura antica fu messa a contributo per somministrare alla composizione dei nuovi *tempj* tutto quanto era mestieri per riunire, con un insieme fino allora sconosciuto, ogni genere di solidità nella costruzione, di grandezza nell' interno, di magnificenza o nell'esterno e di arditezza nell'alzato delle moli. Sontuosi peristilj annunziarono i loro ingressi, ricche disposizioni decorarono i loro recinti, ampie e brillanti cupole lanciate per così dire nell'aria stesero la loro cima a prodigiose distanze. In somma, per riassumere qui tutto in due parole, il capo d'opera del Cristianesimo ha eretto sugli avanzi di Roma antica il *tempio* e la cupola di San Pietro, monumento che non ebbe uno eguale nell' antichità, nè sarà probabilmente per averne giammai un secondo ne' secoli avvenire.

Lo scopo di questo preambolo è stato quello di far comprendere quale immensa materia sarebbe quella di un' opera, la quale comprendesse la storia generale dei *tempj*, le diverse nozioni che si riferissero, in una tale estensione di tempi e di luoghi, alle loro forme, alla loro struttura, al loro impiego, alle loro misure, al loro gusto, ai loro ornati ecc. Non senza ragione adunque noi abbiamo sbozzato in ristretto il quadro di questa storia. Il nostro lettore avrà già compreso che noi ci siamo proposti di spiegare con ciò la ragione per cui l'articolo Tempio, in questo Dizionario, non può accostarsi alla proporzione che esigerebbe, anche in un piano il più compendiato, la universalità delle cognizioni che vi si riferiscono.

Un'altra ragione abbiamo ad allegare a giustificazione della misura ristretta cui abbiamo circoscritte le nozioni della parola *tempio*. Noi non avremmo potuto, in fatti, che ripetere gl'innumerevoli dettagli che abbiamo esposto su questa materia in ciascuno degli articoli, sia di quelli che abbiamo dedicato sotto i loro titoli a ciascuna delle architetture più o meno antiche o moderne, che si conoscono sotto una denominazione particolare, sia degli altri che contengono delle descrizioni di *tempj* esistenti ancora fra le ruine di tutte le città antiche, i cui nomi fanno parte della nomenclatura generale di questo Dizionario, sia in fine di quegli altri, ne' quali abbiamo discorso la biografia de' rinomati architetti, e quindi le nozioni descrittive e critiche de'loro monumenti.

L'architettura altronde, a cui il nostro Dizionario deve particolarmente rapportare le ricerche di ogni genere che formano l'oggetto principale, essendo quella divenuta universale, vale a dire l'architettura de' Greci, la sola che abbia principj fondati sulla ragione, e un sistema applicabile ai bisogni di tutti i paesi, noi ci limiteremo a far conoscere in quest' articolo l'origine de' *tempj* greci, la diversità, gli elementi della loro costruzione, e le varietà del loro sviluppamento.

NOZIONI STORICHE

SULLA ORIGINE DE' TEMPJ GRECI, E SUGLI ELEMENTI DELLA LORO COSTRUZIONE.

Se vogliamo riportarci ad un certo istinto primitivo, di cui si trovano traccie nella storia de' popoli più antichi, gli uomini ebbero da prima un culto semplicissimo, com'era la loro intelligenza e lo stato della loro società. Ne' paesi montuosi il bisogno di offerire omaggi all' Ente Supremo avrà raccolto gli adoratori su qualche cima elevata. Su luoghi eminenti, dice la Sacra Scrittura, la superstizione dei popoli confinanti colla Giudea, aveva eretto le are e stabilito i sacrificj. Una quantità di documenti, di vestigi più o meno autentici, e di usi posteriori, tradizioni di pratiche antichissime ci permettono di conghietturare che nella Grecia la sommità dei monti fossero altresì i primi luoghi sacri, avendo la maggior parte ricevuto quella destinazione da qualche avventura mitologica, creata dalla immaginazione, e accreditata poi da una pia credenza.

Il primo *tempio* pertanto fu probabilmente un semplice terreno consacrato da un' ara, su cui si facevano i sagrifizj, e si deponevano le offerte. Questo terreno non ebbe altra denominazione che quella di *luogo sacro*, *hieron* in greco. In seguito questo luogo venne chiuso da un recinto qualunque. E alcuni credono di riscontrare anche al presente alcuni di questi recinti negli avanzi delle mura costrutte con grosse pietre poligone. Benchè sia un abuso di critica il pretendere che da per tutto ove si rinvengono siffatti vestigi vi fosse un *hieron* o *un sacro recinto*, come se mille altre ragioni non avessero potuto fa servire lo stesso genere di costruzione ad altri oggetti; possiamo però indurci a credere che la religione, can-

giando culto e forma, abbia potuto far durare per lungo tempo gli avanzi di questi luoghi consacrati da antiche reminiscenze.

Il *hieron*, nel significato di recinto sacro, ebbe a sussistere negli usi religiosi, e costituire esclusivamente il *tempio* fin tanto che una semplice ara fu l'unico segno del culto, il solo punto centrale delle cerimonie. Esso, come ognuno può comprendere, dovette bastare ai bisogni delle prime società, e la sua posizione a cielo scoperto non richiedeva nulla di più.

Non ci faremo qui ad esaminare (tanto lunga ed inutile sarebbe la ricerca allo scopo che ci siamo prefissi) se, in progresso di tempo, questo culto a cielo scoperto, su di un terreno consacrato e cinto da muri, dovette sussistere, e sino a qual punto se ne conservarono le traccie. Nulla è più durevole degli usi religiosi, e senza dubbio varie superstizioni lo avranno perpetuato in parecchi luoghi. Noi cerchiamo soltanto di render ragione delle cause probabili che influirono ad un tempo sulle pratiche del culto, e, per conseguenza, sulla formazione de'*tempj*.

Ora a noi sembra di vederne una verisimile nella idolatria propriamente detta, o culto degl'idoli. Non sapremmo affermare se, particolarmente nelle prime età della Grecia, il recinto sacro ammettesse qualche simulacro dinanzi all'ara. È però credibile che in un tempo in cui la prima pietra, il primo tronco d'albero ridotto a forma qualunque, faceva l'officio di simulacro, non si pensasse gran fatto a porre al coperto idoli così informi. L'idea di un tempio, di vera costruzione, non dovette affacciarsi se non quando i progressi nell'arte di eseguire figure intagliate cominciò a dare alla Divinità una personificazione così sensibile da poter prendere l'immagine per una realità, e pensare alla sua conservazione, procurandole un edificio coperto.

Da quest'uso dovette, secondo noi, derivare il bisogno e quindi l'usanza del *tempio* costrutto, vale a dire del terreno consacrato, ridotto, secondo i luoghi, ad una minore estensione. È vero che è sempre il *hieron* nel suo significato naturale e primitivo; ma la nuova sua destinazione gli fece dare il nome di *naos* in Grecia. A misura che l'arte della scultura, pel progressivo sviluppamento dell'imitazione, giunse a perfezionare la forma degl'idoli, l'immaginazione de'popoli credette ravvisarvi sempre più il Nume stesso, e divenne quindi sempre più necessario l'assegnargli un'abitazione conforme alla sua importanza, alla grandezza ed alla bellezza dell'immagine. Il *tempio* fu pertanto somigliato ad una casa. Di qui la differenza che deve ammettersi nella interpretazione dei testi greci, fra i due termini principali *hieron* e *naos*. La parola *hieron*, intesa nel senso di recinto sacro, aveva esistito prima, e potè continuare a sussistere ancora senza *naos* od abitazione divina. Il *naos* vi fu sovente senza recinto sacro; ma siccome, considerato qual fabbricato, racchiudeva esso pure un terreno sacro di cui divenne il recinto, e siccome la parola generale *hieron* altro non significa che luogo sacro; è da credere che il nome di *naos* e quello pur anche di *hieron* sia stato dato a *tempj* costruiti senza recinto all'intorno, come a recinti senza corpo di fabbricato; ed una quantità di passi di scrittori provano questo doppio uso. Spetta alla critica illuminata e imparziale il discernere in qual senso debba per lo più essere intesa questa parola.

A noi sembra pertanto di vedere nel progresso dell'arte di formare gl'idoli nella Grecia, e nell'accrescimento del loro culto, la origine del bisogno di avere dei *tempj* costruiti per servire di abitazione al Nume. La statua della divinità divenne allora il punto centrale del culto, lo che non impedì all'ara, collocata a cielo scoperto, d'essere il luogo de'sagrificj, e le cerimonie religiose di essere praticate al di fuori. Or ecco ciò che verrà a spiegare qual fosse, in seguito, la conformazione de'più vasti *tempj*, e la ragione per cui il lusso maggiore dell'architettura era serbato per l'esterno.

Per ora a noi basta il vedere come e perchè il Nume, divenuto idolo in figura umana, fosse pur anco assomigliato agli uomini, rispetto al bisogno di avere una dimora. Ora, da che si fece di un *tempio* una abitazione, fu naturalissimo ch'essa prendesse la forma delle case; e ciò lo vedremo in seguito.

Ma non possiamo non trattenerci a questo punto, il quale sembra tanto più certo in quanto i fatti susseguenti permettono di risalire agli antecedenti, per far osservare una delle differenze caratteristiche fra l'architettura greca e l'architettura egiziana, dalla quale una critica dozzinale pretende di far derivare i modelli dell'arte della Grecia. Ma, in fatto, non vi ha fra le opere delle due nazioni, in questo genere, altra rassomiglianza che quella di certi elementi, che non possono non essere comuni a tutti gli uomini, anche allorquando non hanno veruna comunicazione fra loro.

La differenza, della quale vogliamo parlare, ci sembra essere risultata dalla dissomiglianza stessa del tipo primitivo dato dai simboli del culto, o dai primi oggetti sotto la cui forma l'idea delle Divinità fu resa sensibile. Sembra indubitato che il politeismo sarà nato dai rapporti diversi sotto i quali vennero figurati gli attributi della potenza e della proprietà dell'Essere supremo. Le idee morali e metafisiche furono determinate nell'Egitto dalla sua scrittura geroglifica, ed espresse colla forma materiale de'corpi, e soprattutto degli animali, che divennero, nella imitazione che se ne fece, le immagini sensibili delle diverse combinazioni della intelligenza. Per lo che facilmente si spiega come una figura d'animale conosciuto per indicare una virtù od una qualità, sarà divenuta, nella sua applicazione alle cose divine, una figura consacrata, nella quale senza dubbio si avrà dovuto scorgere non la cosa stessa, ma quella ch'essa significava. Dall'abitudine di onorare nel segno imi-

tativo di un animale uno degli attributi della Divinità, il popolo ignorante sarà ben tosto passato a rendere omaggio al segno materiale (come avviene quasi da per tutto). Ma chi poteva allora opporsi, che non si trasportasse al modello il rispetto che si aveva per la sua immagine, e che non si prendesse questa stessa, in tutta realtà, per un simbolo vivente della cosa significata? Di qui sarà provenuto il così detto culto degli animali.

Ora, come è noto, in ogni *tempio* dell'Egitto eravi un animale sacro che si manteneva in vita. Tali erano, fra gli altri, lo sparviere, l'ibi, l'avoltojo, il coccodrillo, il cinocefalo, il cane, il bue ecc. Gli avanzi de'*tempj* dell'Egitto, che sono in gran numero, hanno conservato ciò che formava una specie di santuario proprio a simili divinità. I Greci lo chiamavano *secos*. Era un piccolissimo locale, privo per lo più della luce del giorno, il quale potrebb'essere rassomigliato ad un casellino de' nostri serragli. Questo locale non aveva alcun rapporto coll'insieme di tutti i fabbricati, molto più considerevoli, i quali messi gli uni dinanzi agli altri e probabilmente in tempi diversi, servivano come di anticamere al piccolo *secos* occupato dall'animale. Nulla, come ben si vede, potè servir di modello ai Greci nella disposizione de'loro *tempj*, nè suggerir loro la menoma imitazione. Ogni *tempio* ebbe origine in ciascuno dei due paesi da un principio diverso, e si formò sopra un tipo che gli fu originariamente particolare.

Il *tempio* greco fu adunque nella origine una casa preparata per abitazione di un Nume, che l'arte aveva già foggiato sul modello della figura umana.

Ed è forse questa (nè sappiamo perchè non sia stata finora notata) la ragione più semplice e più naturale della differenza caratteristica che siamo costretti di riconoscere fra la disposizione del *tempio* egiziano, e quella del *tempio* greco, e fra i principali elementi della loro disposizione.

Alla parola Architettura noi abbiamo cercato di ricondurre ad alcuni principj originarj, come son quelli delle prime abitudini, dei bisogni locali e delle risorse naturali a diverse regioni, le forme più caratteristiche sotto cui si distinguono certi modi architettonici. Abbiamo attribuito in parte all'uso degli scavi sotterranei in Egitto la semplicità, il massiccio e la mancanza pressochè assoluta di projezione nelle masse che ci presentano i monumenti di quel paese. Siffatte teorie non devono mai essere prese troppo alla lettera, nè intese nel senso assoluto d'una dimostrazione. Abbiamo d'altronde, per ispiegare il genere di finimento degli edificj egiziani, premessa la rarità del legname, la quale obbligò di cercare nella pietra e nell'esclusivo suo impiego una maniera ed una conformazione affatto diversa dal sistema di fabbricare nella Grecia. Possiamo inoltre aggiugnere a queste cause originarie e determinanti dell'arte di edificare, l'uso, suggerito dal clima, di terminare le case a terrazzo, uso che si è mantenuto e si manterrà sempre in que' luoghi dove il cielo è costantemente sereno. Per la qual cosa si è notato che non solo tutti i *tempj* in Egitto, o per meglio dire tutti i corpi di fabbricati che ne componevano l'insieme, sono uniformemente coperti di terrazzi, ma che non si è ancora scoperto in quel paese il menomo indizio di un frontone.

Non ripeteremo qui che il frontone, immagine del tetto, è ad un tempo la rappresentazione dell'armatura che forma il coperchio di legno, e la prova dell'uso da tempo immemorabile del legname ne' *tempj* della Grecia. E siccome nessuno vorrà porre in dubbio che le abitazioni particolari, sino dalle prime età, erano quivi tutte di legno; così è da credere necessariamente che le prime dimore preparate ai simulacri de' Numi fossero costruite dello stesso materiale. I primi *tempj* si composero di semplici muri, di cui il legno formava l'alzato che era sormontato da un tetto composto di travi inclinate che andavano a poggiare sui pezzi di legname orizzontalmente posati, i quali poi diedero origine all' architrave, il cui nome ci dà l'idea della sua origine. Le due estremità del tetto in lunghezza formarono i due frontoni, l'anteriore ed il posteriore; ed ecco il primo *tempio* greco.

Come, per una serie di induzioni e di prove indubitabili, questo primo *tempio*, ripetizione evidente delle case ch'erano a' que' tempi in uso, ci dimostra nell' originario suo tipo il sistema che l'architettura si appropriò sviluppando e perfezionando il suo modello, l'architettura ci va a dare da sua parte la storia del *tempio* nella Grecia, quella del suo ingrandimento, del suo sviluppo, delle sue varietà e delle diverse sue composizioni.

Ma abbiamo noi forse d'uopo d'interrogare in tutte le regioni gli avanzi di quel numero prodigioso di *tempj*, opera di tanti secoli? Ognuno comprende quanto lungo e difficoltoso sarebbe un tale paragone. E poi chi ci assicura, ritenuta l'immensa distruzione ch' ebbe luogo di tali edificj, che il caso abbia conservato un esempio completo di ciascuna delle varietà cui furono sottomessi questi monumenti?

E bene! un solo trattato d'architettura, quello di Vitruvio, ci pone in grado di scorrere tutte le varietà del *tempio* greco, dal più semplice e più piccolo, dietro la sola autorità di alcuni fatti, sino a quello, i cui avanzi tuttora sussistenti ci fanno conoscere come il più grandioso ed il più magnifico che sia stato dall'arte immaginato ed eseguito.

Ora questa enumerazione descrittiva di tutte le specie di *tempj* che ha prodotto l'architettura greca, benchè estratta da un capitello o due di Vitruvio, noi crediamo ch'essa debba bastare alla storia completa di questa parte dell'arte, per molte ragioni. E prima di tutto ciò che istruisce al suo tempo meglio che non può essere al presente intorno ad una materia per la quale egli avea fatto delle ricerche, si è che Vitruvio doveva trovarsi alla portata di conoscere tutte le varietà ch'egli aveva interesse di riunire. Inoltre, i

riti religiosi avevano tanto nella Grecia che in Roma prescritto un certo numero di specie, di forme e di disposizioni per gli edificj sacri, sulle quali l'arte si esercitava liberamente in quanto a ciò che è proporzione, dimensione, ornamento e gusto, ma però dietro certi tipi determinati, i quali non furono molti, e di cui ogni architetto doveva aver cognizione. In fine due altre considerazioni si presentano a comprovare l'esattezza di Vitruvio. La prima si è che tutte le specie di *tempj*, di cui ci ha data l'idea e la descrizione, hanno trovato i loro omonimi ed equivalenti negli avanzi innumerevoli che il tempo non ha ancor potuto distruggere in molte città antiche. La seconda si è che fra tutti questi monumenti sino a noi pervenuti, può dubitarsi che se ne sieno trovati d'una specie estranea a quelli di cui ci ha lasciato un'analisi l'architetto romano.

NOZIONI STORICHE E TEORICHE

SULLE VARIETA' DI SVILUPPAMENTO DEL TEMPIO GRECO.

Abbiamo veduto che la natura delle cose, i fatti e la storia si accordano nel darci una idea precisa di ciò che doveva essere nella sua conformazione e costruzione il *tempio* primitivo nella Grecia. Il sistema costante ed universale dell'architettura greca perfezionata non ci permette di supporre che esso sia stato tutt'altro che un aggregato di legname, nei muri e nella copertura. Vitruvio ci ha conservata una nuova prova di questa origine e di questa costituzione primitiva, nelle nozioni che ci porge intorno al *tempio* toscano, la cui struttura, secondo tutte le apparenze, erasi perpetuata nella Etruria e propagata in Roma. Ora, è noto che le arti nell'Etruria furono in ogni genere, del pari che la sua lingua, scrittura e mitologia, un'emanazione antichissima delle pratiche e degli usi della Grecia. Quindi, il *tempio* toscano descritto da Vitruvio altro non era che un aggregato di legnami: i travi ne formavano la copertura, il comignolo, il cornicione.

La stessa cosa, possiamo affermare, aveva luogo frequentemente nella Grecia prima di una cert'epoca. Polibio ci fa sapere, che Dorimaco essendo pervenuto nel *tempio* di Dodona, abbruciò le sue colonne, o il porticato se così vogliasi intendere la parola ςοας; e siccome egli aggiunge che rovesciò in seguito la *cella*, την ιεραν οικιαν, è a ritenersi che la cella fosse circondata da colonne di legno. Varj passi di Pausania fanno menzione di colonne di legno conservate, come una prova dell'antico uso, negli edificj di pietra che succedettero ai loro antichi modelli. Si può anche ritenere che l'uso delle colonne ne'frontispizj de'*tempj* non fosse ne'primi tempi d'una assoluta necessità. Quando un architrave di legno, ritenuta la poca larghezza di tali costruzioni, potè senza inconveniente alcuno stendersi da un muro all'altro, vi ebbe, come lo indica la semplice natura, un vestibolo coperto dinanzi alla porta, la quale si trovò internata sotto questo riparo.

Di là ebbe origine il primo *tempio* con ordine regolare secondo la classificazione di Vitruvio; vogliamo dire il *tempio* detto *in antis*. Quando al soggiorno del Nume si diedero maggiori dimensioni tanto in lunghezza che in larghezza, l'architrave o piattabanda che abbiamo accennato, ebbe naturalmente bisogno di essere sostenuto nella sua portata da sostegni verticali, o da legni diritti, che furono le colonne primitive. Ma egli è ancor più evidente che quando la pietra fu in seguito sostituita al legno, l'architrave di pietra non avrà potuto rimpiazzare la piattabanda di legno che mediante una riunione di pezzi che richiesero più imperiosamente l'uso delle colonne da un'*anta* all'altra, vale a dire dalla testa d'uno dei muri laterali del *tempio* alla testa dell'altro muro.

Tutto nelle opere dell'uomo, e soprattutto in quelle dell'architettura, essendo proceduto progressivamente dal semplice al composto, ci è parso naturale, seguendo i risultamenti di questa legge generale per la formazione dei tempj nella Grecia, di collocare il *tempio in antis* come il primo nelle invenzioni dell'arte, come Vitruvio lo colloca primo nell'ordine della loro composizione. Tuttavia il procedimento delle invenzioni e delle composizioni di questo genere non fu tale, che un genere più variato e più composto dovesse far cadere nell'obblio quello che lo era meno. Al contrario, la diversità dei bisogni e delle circostanze, che sempre hanno dovuto presiedere alla costruzione dei *tempj*, fece concorrere fra loro tutte le specie di disposizioni, a cui diedero luogo i progressi delle società. Ora quella che, nell'ordine naturale delle cose, fu la prima, continuò ad essere impiegata anche quando i bisogni e le convenienze lo richiesero. Non vi ebbe altro mutamento fuor quello che la perfezione dell'arte trovò di aggiugnervi per l'ordine e la regolarità.

Perciò il *tempio in antis* (o, come i Greci lo chiamavano, εν παραςασιν) adottò alla testa de'muri laterali la forma di un pilastro corrispondente, pei dettagli e pei profili, a quelli delle colonne intermediarie, di cui Vitruvio porta il numero a due, quantunque nulla abbia potuto impedire di collocarvene un numero maggiore. Ma giova osservare che Vitruvio, nella sua classificazione metodica, ebbe pure l'intenzione di sottomettere i suoi esempj ad una progressione di ricchezza e di grandezza. Il *tempio in antis* sembra pertanto essere stato in uso in tutti i tempi. Tale era in Atene quello di cui sonosi conservati molti avanzi considerevoli, e che Stuart nel suo primo volume delle antichità di quella città, chiama tempio *sull'Ilisso*. Vitruvio riferisce ch'eravene uno di questa specie, fra i tre *tempj* della Fortuna, che si vedeva vicino alla *porta Collina*, oggi *porta Salara*.

La costruzione de'*tempj* nella Grecia dovette seguire l'incremento della popolazione e della ricchezza

del paese. Finchè gli uomini rimasero divisi in borgate, il *tempio in antis*, fabbricato di legno, potè bastare ai bisogni del culto. Lo stesso diremo della seconda specie di *tempio*, detto *prostilo*, perchè venne sostituita ad ogni pilastro delle ante formanti la testa dei muri laterali una colonna isolata, la quale collocandosi alle due colonne di mezzo dava alla fronte del *tempio* un vestibolo aperto dai due lati, che ora noi chiamiamo un peristilio isolato. L'architettura ha conservato, ed in grandi proporzioni, tanti esempj di questa specie di frontispizj di *tempj*, che non occorre citarne alcuno. La composizione del *tempio* greco acquistò ben presto un accrescimento nella ripetizione che si fece del *prostilo* nella facciata posteriore dell'edificio, di maniera che vi ebbero due ingressi perfettamente simili, due vestiboli a colonne isolate e sormontate da un frontone. Questa specie di *tempio*, che fu denominato *antiprostilo*, è la terza nell'ordine loro assegnato dalla classificazione di Vitruvio. Probabilmente molto tempo prima che l'architettura fosse stata ridotta ad arte dalla importanza richiesta dal lavoro della pietra, i *tempj* da noi accennati avevano ammesso, nel lavoro del legname, delle forme già determinate, ed una tal quale regolarità.

Altrove si è già da noi spiegato (V. Architettura, Capanna) come la capanna di legno sia divenuta il modello dell'architettura, e come le colonne, i capitelli, i frontoni, le trabeazioni e tutte le parti delle modanature abbiano dovuto essere foggiate nella loro configurazione, ed anche nelle loro proporzioni, di maniera che l'arte non ebbe a far altro che determinare e polire, per così dire, in materiali più preziosi, lo sbozzo degli edificj in legno. Il voler fissare a questa sorta di lavoro un'epoca precisa, sarebbe, in oggi particolarmente, una pretesa tanto più vana in quanto che lavori consimili, i quali sono il risultamento di una serie di prove e di tentativi, non potrebbero avere una data determinata. Basti il sapere, che dopo la guerra de' Persiani, i quali avevano incendiato molti *tempj* nella Grecia, l'architettura in pietra spiegò tutta la sua pompa ne' *tempj*.

A quell'epoca in fatti noi vediamo ingrandirsi oltre misura le immagini degli Dei. Di que' tempi (come abbiamo dimostrato nella nostra opera intorno a Giove Olimpico) sono quelle statue colossali d'oro e d'avorio, e que' troni che fecero, in composizioni più o meno simili, l'ornamento di quasi tutti i santuarj. Fu d'uopo che l'ingrandimento de' *tempj* seguisse quello dei simulacri divini.

La dimensione del locale destinato alla dimora di una divinità colossale richiese l'ampliamento dell'esterno, o perchè questo corrispondesse alla magnificenza dell'interno, o per dare una più alta idea del culto, o per la comodità degl'individui che dovevano assistere alla pompa delle cerimonie. Di qui derivò probabilmente quella disposizione della quarta specie di *tempio*, vogliam dire, secondo Vitruvio, il *tempio periptero*.

Fu proprio dell'architettura, ed anche delle altre arti nella Grecia, il rimanere fedele al tipo originario della sua formazione. Sortita da un germe fecondo, quello della costruzione in legno, in cui si trovarono riuniti i due principj di unità e di varietà, essa non fece nel corso de' secoli che ricavare le conseguenze dall'uno e dall'altro. A considerare quest'arte particolarmente in uno de' suoi maggiori risultati, in quello della disposizione degli edificj sacri, siamo costretti ad ammirare come a somiglianza della natura, di cui sembra essersi appropriate le leggi che seguì nella produzione degli esseri, sia riuscita per una serie di sviluppamenti successivi, a far pervenire la più meschina invenzione al grado più sublime e magnifico: di maniera che l'elemento primitivo si trova sempre intero, sempre visibile nelle varie sue trasformazioni. Così nell'albero, i cui rami si stendono sul campo che ombreggia, si riconosce sempre il tenero arboscello che ne racchiudeva la speranza.

Quando le colonne isolate, poste alle due fronti dell'edificio sacro, ebbero procurato un riparo utile ad un tempo ed una vista piacevole, la sola analogia dovette suggerire di aggiugnere ai due fianchi dell'edificio lo stesso comodo e lo stesso aspetto. Due file di colonne così collocate avrebbero di troppo rappicciolito l'interno del *naos* se le due fronti di esse non avessero avuto che le quattro colonne del *prostilo*; ed ecco perchè Vitruvio insegna di dare sei colonne di fronte al tempio periptero. Queste due colonne erano necessarie per formare la galleria che girava dintorno. Del resto, convien ancora osservare, ed i monumenti ce lo provano, che questa regola di Vitruvio, non è che una condizione dell'ordine metodico ch'egli ha seguito come per render conto della formazione progressiva del tempio.

Il senso della parola *periptero* e l'impiego del modo ch'egli esprime sono del tutto indipendenti dal numero delle colonne che possono comportare i due lati anteriore e posteriore del *tempio*. La parola, secondo la sua etimologia, significa edificio con due ali. Questi colonnati laterali sono in certo modo pel fabbricato quello che sono le ali per un uccello. Perciò un *tempio* è periptero quando è circondato tutto da colonne isolate formanti galleria continuata, ed i monumenti dell'antichità ancor sussistenti ci mostrano dei *tempj* peripteri con otto colonne di fronte. Tale era il tempio di Minerva in Atene. Se vogliamo però giudicare dagli avanzi innumerevoli de' *tempj* greci dobbiam confessare che la maggior parte dei peripteri hanno sei colonne di fronte. Senza entrare su questo particolare in una enumerazione che sarebbe estranea alla questione ed all'oggetto del presente articolo, noi possiamo citare come peripteri esastili i *tempj* di Teseo in Atene, della Concordia e di Giunone in Girgenti, di Cerere a Segeste, a Corinto, a Sunio, e due *tempj* di Pesto, ecc.

Del resto è d'uopo dire che la disposizione peri-

ptera divenne, per la magnificenza esterna dei *tempj*, e per l'effetto dell'architettura, tutto ciò che l'arte poteva immaginare di più ricco e semplice ad un tempo, e di più atto a dare un' alta idea dell' abitazione de'Numi. In nessun'altra disposizione, l'impiego delle colonne non saprebbe mostrarsi con maggior grandiosità, nobiltà ed armonia. Il genio dell' arte non ha potuto inventar nulla ne' tempj antichi e moderni, che agguagli questa creazione dei Greci.

Nondimeno tale fu lo spirito della loro architettura e del modello sul quale ella si era formata, che sempre libera sotto l' impaccio delle leggi che doveva seguire, l' artista fu padrone di modificarne le applicazioni a seconda dei bisogni e delle convenienze che i tempi ed i luoghi potevano presentare. Quando, in un medesimo determinato spazio, il *tempio* richiese una maggior estensione per l'interno della *cella*, Vitruvio ci fa sapere che l' architetto aveva la libertà di aumentare la larghezza del detto interno a scapito dello spazio che doveva occupare la galleria formata dal colonnato che girava intorno. S' immaginò allora che il muro della *cella* poteva essere interposto negl' intercolonnj del *periptero*. Da ciò provenne l'uso delle colonne internate, di cui si fece in seguito un grande abuso; il quale per altro non potrebb'essere biasimato in alcune occasioni. Questa pratica diede origine al *pseudoperiptero*, o falso periptero, così denominato perchè questa disposizione di colonne internate nel muro, tutto all'intorno del *tempio*, non è veramente che un' immagine ridotta, una rappresentazione simulata del vero periptero. Varj esempj antichi di questa disposizione di *tempio* è pervenuta sino a noi. Il vasto *tempio* di Giove Olimpico nella città di Girgenti era un pseudoperiptero, come sappiamo dalla descrizione di Diodoro Siculo, e come l' hanno confermato alcuni frammenti che sonosi trovati fra le sue ruine. Qui una causa diversa da quella accennata da Vitruvio diede motivo ad una tale disposizione. L'enorme dimensione di questo tempio avrebbe richiesto, nell'impiego ordinario di colonne isolate, degli intercolonnj proporzionati; ma la loro larghezza sarebbe stata fuor di misura per piattebande monolite colla natura ed estensione delle pietre del paese. Non presentando le colonne addossate che un semidiametro, i molti pezzi che compongono le piattebande dell'architrave non trovarono un punto d' appoggio ed un legame col muro della *cella*. Noi citeremo ancora come un esempio del pseudoperiptero il *tempio* detto la *casa quadrata* a Nimes, e quello in Roma detto della *Fortuna virile*.

Il più alto grado di ricchezza architettonica cui sia giunto nella Grecia il *tempio* propriamente detto, o considerato come corpo isolato di costruzione, fu nella disposizione del diptero, o con doppia fila di ali, cioè di colonne laterali, e per conseguenza due ordini di gallerie o passeggi all' intorno. Questa disposizione che esigeva del pari una moltiplicazione di colonne alle due facciate anteriore e posteriore del *naos*, non parve dover essere applicata che al minor numero de' *tempj*, od a quelli che furono ad un tempo i più rinomati ed i più dispendiosi. Due esempj ne cita Vitruvio, l' uno in Roma nel *tempio* dorico di Quirino; il secondo, ed assai più famoso, fu quello di Diana in Efeso, edificato da Ctesifonte secondo l'ordine jonico.

Ma l' architettura adottò qui ancora e per più ragioni, fra le quali è permesso di annoverar quella della economia, una libertà a un di presso dello stesso genere della precedente. Ermogene d'Alabanda fu l'autore di questa innovazione, la quale consisteva nella soppressione della fila di colonne interne, lo che diede alla galleria circondante la larghezza dei due intercolonnj. Così egli chiamò questo *tempio* pseudodiptero, o falso diptero. Ermogene aveva costruito con questo sistema il tempio di Diana a Magnesia, e se ne vedeva un altro di simil genere dedicato ad Apollo, e fabbricato dall' architetto Meneste.

A queste diverse specie di *tempj*, tutti edificati sopra una pianta quadrilatera, convien aggiugner quella dei *tempj* rotondi.

Per non parlare da prima che di quelli il cui circuito consisteva in colonne, ve n'erano di due sorta, quelli detti *menopteri*, e gli altri denominati *peripteri*.

Il tempio circolare *monoptero* era così denominato, non per opposizione al diptero, vale a dire non perchè avesse un ordine solo di colonne in vece di due, ma perchè consisteva unicamente in un sol ordine, e non aveva muro di *cella*. Di questa specie era il *tempio* detto di Serapide a Pozzuoli, il cui colonnato circolare sussiste ancora negli avanzi che ne sono rimasti, ove nulla indica che vi fosse un muro; chè anzi tutto prova il contrario. Questa specie di *tempio* non avea copertura.

Il tempio circolare *periptero* aveva, come il tempio periptero di forma quadrangolare, una cella costruita e circondata da una fila di colonne. Tali sono in Roma il *tempio* detto di Vesta, ed a Tivoli quello che venne denominato della Sibilla. L'interno terminava a cupola, che si chiamava *tholus*, e secondo Vitruvio questo *tholus* aveva per finimento esterno un fiorone.

Oltre a questa specie di edificj, o formati o circondati da colonne, convien porre nel numero dei *tempj* circolari altri grandiosi monumenti, i quali, come il Panteon di Roma, sarebbero stati più numerosi che non si crede, se si dovesse riguardare come *tempj* una quantità immensa di costruzioni terminate a cupola, che esistono fra le rovine antiche di Roma, di Pozzuoli, di Baja e di altre città. È probabile che siasi ad essi attribuito erroneamente il nome di *tempio*; per altro il Panteon, detto di sopra, autorizza a credere che parecchi di questi edificj rotondi fossero consacrati a Divinità. Il magnifico frontispizio a colonne che Agrippa aveva innalzato dinanzi a questo *tempio*, dedicato a tutti i Numi, non

lascia alcun dubbio intorno alla sua destinazione. Sappiamo inoltre ch' egli lo avea messo particolarmente sotto la protezione di Giove vendicatore e di Cibele.

Pausania fa menzione in Grecia di varj edificj circolari terminati a cupola, e destinati ad altri usi che a quelli di religione. Ve n' ha tuttavia di quelli che avranno accoppiata una destinazione religiosa ad un uso politico. Sarebbe d'altronde poco conforme ad una sana critica il conchiudere rigorosamente che i Greci non abbiano avuta nè conosciuta tale o tal altra specie d'edificio, oltre quella di cui si vanno attualmente scoprendo do'vestigi. Molte ragioni si potrebbero addurre di questa mancanza di autorità, e le particolarità di queste ragioni allungherebbe inutilmente questo articolo.

Lo termineremo colla menzione delle più grandiose, più magnifiche e più dispendiose intraprese in fatti di edificj sacri che siensi eseguite dall'antichità; vogliamo dire i *tempj* a peribolo.

Vedremo pertanto che questa specie di complemento del lusso architettonico de' Greci fu come l' ultima conseguenza del principio originario del *tempio*, come il più alto grado di sviluppamento del germe ond'ebbe la sua origine. L'idea di peribolo ci conduce in fatti all' idea primitiva da cui abbiamo veduto, dietro i fatti storici e l' autorità delle tradizioni, derivare successivamente tutte le produzioni dell' arte. Un recinto consacrato sotto il nome di *hieron* (luogo sacro) fu il primo *tempio*; una semplice siepe ne fissò la periferia; i boschi e le piantagioni ne furono i primi asili. Quando la dimora del Nume con il *naos* succedette alla pietra che serviva di ara, e quando lo spazio del locale sacro si estese al di là dei muri dell' abitazione divina, divenne ancor più naturale il circoscrivere questo terreno da un recinto di muri. In questo recinto si trovarono racchiusi gli alberi del bosco sacro; lo che fu chiamato *temenos*, *alsos*. Quindi, in tempi assai posteriori, Luciano ci ha descritto i boschi sacri che circondavano il *tempio* di Gnido; vediamo i *tempj* di Esculapio attorniati (come ce lo prova anche al presente il *tempio*, per quanto si crede, del dio Serapide) da stanze e da bellissimi accessorj ad uso degli ammalati. Il *tempio* di Giove Olimpico in Atene aveva un peribolo di 4 stadj di circonferenza.

Non si finirebbe così presto se si volessero citare tutte le menzioni, che si riscontrano presso gli scrittori, di peribοli intorno ai *tempj*. La città di Pompei ce ne presenta in piccolo un notabile esempio in quello che fu denominato, non sappiamo bene il perchè, *tempio d'Iside*. Tutto in questa città sembra un diminutivo dei monumenti dell' architettura greca. Tale è effettivamente il *tempietto* di cui si parla. Il suo *naos* è innalzato sopra un altissimo basamento, non già nel mezzo, ma sibbene alla estremità di un peribolo quadrato a colonne, che fa galleria coperta tutto all' intorno. L' *area* di questo peribolo ha conservato le are ancora in piedi, ed una piccolissima *edicola*. Ma questo basta per farci comprendere come il peribolo potesse formare sovente un' opera molto superiore in lavoro, in ispesa ed in grandezza a quella del *naos*. Considerando pertanto questo circuito di portici e di colonnati, formanti sopra una grande scala la cornice, per così dire, d'uno di que' vasti *tempj* peripteri o dipteri di cui abbiamo accennate le varietà, comprendiamo di leggieri che questo insieme merita di essere collocato nel primo ordine, non solo de' *tempj* greci, ma ben anche dei più spaziosi che siano stati immaginati e costruiti presso i popoli antichi, compresi pure gli Egizj.

Giova ricordare che al principio di questo articolo, nel mostrare la differenza elementare del *tempio* greco e del *tempio* egiziano, abbiamo fatto osservare che quest' ultimo, lungi dal formare un tutto architettonico subordinato all' unità della pianta, dell' ordine e dell' alzato, suscettivo di offerire spaziosi interni e tutti i rapporti sotto i quali la scienza e l'arte di fabbricare possono palesarsi, non era per lo contrario che una serie di corpi applicati gli uni agli altri, ed in misure del tutto differenti. Ora qualunque grandezza di dimensione che si possa accordare a tali aggregati, noi non sapremmo vedervi nè la grandezza lineare del gran *tempio* greco a peribolo, nè soprattutto la grandezza morale del suo insieme: perocchè altro è un insieme, altro un aggregato.

Perciò più di tutti dovevano essere esposti alla distruzione questi grandiosi corpi di fabbricati, questi ampj recinti formati da portici a colonne, massimamente nelle regioni dell' antichità greca e greco-romana, ove le città sonosi succedute ad altre città, ove nuove religioni, nuovi costumi, nuove dominazioni sono subentrate alle antiche. Indarno cercherebbonsi in Atene avanzi del recinto del *tempio* olimpico di essa città. Appena gli antiquarj vanno d' accordo sul sito che occupava il detto *tempio*, arricchito di tutte le maraviglie della scultura e dell' architettura. Il suo vasto peribolo, secondo Pausania, era pieno delle statue dell' imperatore, che aveva condotto a termine il *tempio*, e degli antichi simulacri delle divinità, come anche di alcuni piccoli edificj sacri.

Per formarci una giusta idea di questa specie di *tempio*, è necessario confrontare coi racconti dei monumenti che più non sussistono, le piante e gli alzati del grandioso *tempio* di Palmira, che, sebbene guasto e mutilato in molte parti della vasta sua periferia, deve per altro all' abbandono totale in cui è ridotto da molto tempo il luogo che occupa, d'aver serbato gli avanzi più ragguardevoli di ciò che costituiva una volta il suo *tempio* periptero ed il peribolo che gli serviva di accompagnamento. Abbiamo detto che il peribolo del *tempio* olimpico di Atene aveva 4 stadj di circuito, vale a dire 2400 piedi. Quello del *tempio* di Palmira aveva, secondo la pianta riferita da' viaggiatori inglesi, da 7 ad 800 piedi in ciascun lato del suo quadrangolo. I disegni di questo recinto, di cui sussistono moltissime parti, ci

mostrano ch'esso era formato, in tre de' suoi lati, da un muro con porte. Nell' interno di questo muro sorgevano due file di colonne che ricorrevano tutto all'intorno; lo che produceva due gallerie o passeggi. Stando alla pianta, che ognuno può consultare, quest' ampio peribolo aveva un' entrata magnifica, consistente in un colonnato esterno che occupava il mezzo del muro, che da questo lato, era pieno. Questo colonnato conduceva a tre porte, e nell' interno, al di là delle porte, un colonnato simile ripeteva quello dell'esterno; specie di composizione che richiama la forma dei propilei di Atene e di Eleusi. La fila intermediaria delle colonne dalla parte dell' ingresso manca nella pianta che abbiamo sott' occhio. Se mancava in origine, il numero delle colonne del peribolo sarebbe stato di trecento sessanta.

Se per buona sorte non si fosse conservato un simile testimonio della grandezza e del lusso architettonico de' *tempj* grandiosi, sarebbesi posto in dubbio, ed avrebbesi avuto qualche diritto di impugnarne l' applicazione ai periboli dei *tempj* famosi, de' quali troviamo innumerevoli citazioni presso gli scrittori (V. Peribolo). Ora, quando noi vediamo che in generale ai principali edifizj sacri, ai più grandiosi ed ai più rinomati furono applicati questi recinti, che avranno accresciuta la magnificenza al loro aspetto, non ci sarà egli permesso di credere che questi recinti, i quali non esistono più che nei racconti degli scrittori, rassomigliassero a quelli di cui si conoscono gli avanzi, e che costituirono, nella scala de' *tempj* antichi, il grado più elevato, a cui l' arte sia giunta in questo genere?

Per restringere ne' limiti di un articolo di Dizionario la nozione principale d' uno de' più vasti soggetti della storia dell' architettura, noi abbiamo sin da principio annunziato, che non tratteremo qui che del *tempio* greco o romano, il solo che sia veramente in relazione colla critica e colla teoria dell'arte propriamente detta. Rimarrebbero senza dubbio altri punti di vista, sotto i quali il *tempio*, oggetto del presente articolo, potrebb'essere considerato dall'architetto; come, per esempio, i diversi ordini che vi si impiegarono, il numero delle colonne che comportavano i loro frontispizj, e la maniera di spaziarne le colonne secondo le convenienze. Ma tutte le particolarità di queste pratiche diverse si trovano alle parole greche latinizzate che le esprimono, e che sono passate nel vocabolario dell'architettura presso i moderni: come quelle che si compongono della voce *style* (colonna in greco) e del numero o dell' aggiunto che ne indica le varietà (V. Eustilo, Esastilo, Diastilo ecc.)

Volendosi percorrere tutti gli accessorj che una tale materia comporta, sarebbe necessario non un articolo, ma un volume. Contenendoci soltanto nel cerchio dell'arte de' Greci, la storia completa de'suoi *tempj*, la discussione di tutte le loro varietà, e la descrizione di tutti gli oggetti di decorazione che gli abbellirono, formerebbero il soggetto di un'opera interessante. A noi sembra inutile il far rimarcare al lettore che un piano simile è affatto contrario a quello che deve costituire il sistema e lo spirito di un dizionario, in cui ogni nozione, ogni parte di un tutto, deve trovarsi diviso per ragione dell'ordine alfabetico.

Se noi qui tocchiamo alcune parole de' principali ornati, che trovarono posto sì al di fuori che nell' interno de' *tempj*, si è solamente per aver occasione di richiamare al lettore gli articoli, in cui potrà riscontrare le nozioni che questo non poteva abbracciare.

L'architettura greca aveva derivato, come l'abbiamo più volte ripetuto, dal principio medesimo o, se si vuole, dal bisogno della costruzione primitiva, una delle principali sue bellezze decorative; intendiamo parlare della forma del frontone, il quale, creato dalla necessità, divenne un tale oggetto di lusso, e di magnificenza, che nulla di simile in tutte le altre architetture può essere ad esso paragonato. Parliamo segnatamente di ciò che ne forma il finimento, vale a dire delle sculture a bassirilievi, od a statue, che occupavano la superficie del suo timpano (V. Frontone).

Così il fregio, quella parte del cornicione, che nel dorico rappresentava ciò che in origine vi era di più volgare, divenne, per gli accessorj di cui fu in seguito ornato, una delle ricchezze più considerevoli del *tempio* greco (V. Metope, Fregio).

Non saprebbesi dire sino a qual punto vi fosse portata la ricchezza delle materie, delle pitture, dei metalli preziosi, e di tutto ciò che accresce il merito della forma, quello dello splendore, della rarità, della grandezza delle masse, e della varietà dei colori (V. Bronzo, Pittura, Colossale, Bassorilievo, Statua).

Dobbiamo confessare, ponendo termine al presente articolo, che se l'architettura giunse a dare al *tempio* greco questo raro pregio di unità, d' insieme e d'armonia che anche oggigiorno siamo obbligati di ammirare per sino nelle rovine che sussistono, ciò avvenne, indipendentemente dal principio primitivo della costruzione, dalla natura stessa del culto. È noto che non introducevasi la moltitudine nell' interno degli edifizj sacri, e le cerimonie, affatto esterne, non imponevano all'architetto alcun vincolo capace di contrariare la regolarità della più semplice disposizione.

Ora, come già l'abbiamo fatto osservare in parecchi articoli di questo Dizionario, il culto del cristianesimo è basato sopra necessità direttamente contrarie, ed il nome di Chiesa (*ecclesia* adunanza) basta per far comprendere come da un principio così diverso doveva nascere una grande dissomiglianza nelle piante, negli alzati, nelle misure, nelle proporzioni e nella decorazione delle due specie di edifizj. A questa semplice causa di un'adunanza numerosa riunita nell' interno del *tempio* cristiano è dovuto il sistema attuale, che ha trasportato nell' interno tutta la magnificenza, la estensione e la spesa di colonne, d'or-

nati, di disposizioni, che costituirono il merito principale dell' esterno del *tempio* greco. Dall'obbligo di una grande estensione di pianta nacque quella di un' altezza straordinaria nelle navate, e per conseguenza nei frontispizj delle chiese. Queste riflessioni sono state già prodotte all'articolo *chiesa* (Vedi questa parola). Ne facciamo qui menzione, onde premunire gli architetti contro una indiscreta imitazione dell' antichità nella edificazione de' *tempj* cristiani. Imitare l'antico non è trasportare ad altri usi piante e disposizioni che non potrebbero loro convenire. Questa specie di imitazione meccanica merita appena il nome di copia. L' artista deve cercare d' imitare dagli antichi non il positivo delle opere loro, non le regole che la misura ed il compasso ci fanno trovare, ma le ragioni di dette opere, lo spirito di quelle regole, il principio morale di cui e le opere e le regole sono le conseguenze. L' imitatore intelligente dell' antico non deve produrre in una chiesa il *fac simile* di un tempio greco; ma impiegando le forme, i tipi, i dettagli dell'architettura greca, i quali sono, per così dire, come le parole e le formole del discorso nell' arte dello scrivere, deve sforzarsi, non di fare quello che fu eseguito dai grandi artisti dell'antichità, ma di fare quello che essi avrebbero fatto se altri usi, altre convenienze, altri bisogni politici civili e religiosi, avessero prescritto loro altri obblighi.

TENACITA' — (Ténacité) — Vocabolo che, nella composizione de' corpi, esprime una qualità in forza della quale i loro elementi e le parti di cui sono formati acquistano una forte aderenza, che li rende atti a sostenere là pressione, a resistere alla percussione o ad ogni altra azione che tendesse a distruggere la coesione delle loro parti. Diciamo quindi di certi materiali che essi hanno o non hanno *tenacità*; come pure di certi intonachi e di certi colori.

Dicesi anche de'terreni; ed importa di aver riguardo alla loro maggiore o minore *tenacità* nel prezzo dello scavamento delle terre, nel calcolo delle mine.

TENDA —(Rideau)— Chiamasi così, nell'interno degli appartamenti, una specie di stoffa o tela, che ordinariamente col mezzo di anelli si fa scorrere sopra una verga di metallo polito, si chiude, o si apre dinanzi ad una porta qualunque, e per lo più dinanzi alle finestre, per difendersi dai raggi del sole, per temperare la luce durante il giorno, impedire che niuno vegga nell'interno della stanza, e preservarsi così dalla influenza dell'aria esterna.

Le *tende*, ne'grandi appartamenti sono ad un tempo oggetti di necessità o di comodità, ed oggetti di lusso o d'ornamento. Ciò dipende o dalla natua delle stoffe, di cui sono fatte, o dalla disposizione che sa dare ad esse l' arte del tappezziere.

Presso gli antichi nell' interno delle case e de'palazzi l'uscio delle stanze non era talvolta chiuso che da una *tenda* o tappeto, denominato *velum cubiculare* o *aulaea*. Fu dietro ad una *tenda*, secondo Lampridio, che Eliogabalo si nascose quando i soldati entrarono per assassinarlo. Secondo Svetonio, Claudio si nascose anch' esso per timore dietro ad una *tenda*, quando scoperto da un soldato fu proclamato imperatore. Quando il principe dava udienza toglievasi la *tenda* posta dinanzi alla sua porta. I giudici nelle cause criminali, che richiedevano un maturo esame, usavano di lasciar cadere un velo od una *tenda* dinanzi al loro tribunale per togliersi agli sguardi degli accusati, e a quelli del popolo. Era un indizio della difficoltà che incontravano nella discussione dell' affare. Questo costume diede luogo alla espressione *ad vela sisti* per dire comparire dinanzi ai giudici. Per lo contrario, negli affari di poca importanza, si levava la *tenda* e si giudicava *levato velo*, *a tenda aperta*, vale a dire alla presenza di tutti.

Ne'tempj tenevasi spesso una *tenda* appesa dinanzi alle statue delle divinità. Abbiamo altrove parlato delle diverse maniere con cui essa veniva alzata ed abbassata (V. Parapetasma).

TENIA — (Ténia) — Dal latino *tenia*. Membro dell'architrave dorico, ossia fascia simile ad un regoletto o filetto; quadro che serve di cimazio.

TENTIRA — (Tentyris o Tentyra) — Oggi Denderah. Città d' Egitto, e metropoli un tempo d' un nomo denominato *nomus Tentiritis*, dal nome di questa città secondo Strabone, Plinio, Tolomeo, e Stefano il geografo. Vi si ammirano ancora bellissimi avanzi di antichità in parecchi de'suoi tempj. Questi preziosi monumenti sono stati diseguati e descritti nella grand' opera sull' Egitto con grande diligenza ed estensione; e ad essa rimettiamo il lettore, contentandoci, per rimaner ligi al piano di questo Dizionario, d' una brevissima enumerazione dei principali oggetti conservati dal tempo a nostra ammirazione, e di alcune riflessioni più compendiose ancora sull' epoca a cui se ne può attribuire l'esecuzione.

Il primo monumento che si riscontri fra le rovine di *Tentira*, dalla parte del nord, è un piccolo edifizio di forma rettangolare, di circa cinquanta piedi di lunghezza ed un po' meno di larghezza. Esso è composto di 14 colonne, sei delle quali sussistono ancora per intero. Le altre non esistono che all' altezza dei muri d' intercolonnio. Questa costruzione non è stata condotta a termine, e pare una delle ultime che sieno state innalzate nell' interno della città. Il fusto delle colonne è liscio e senza alcuna sorta d' ornato. I capitelli a campana sono appena sgrossati e preparati per ricevere le sculture, di cui dovevano essere ornati. Due porte, l'una a settentrione, l'altra a mezzogiorno, danno ingresso all' edificio. Tutto fa credere che questo fosse uno di quei piccoli fabbricati destinati a servire d' introduzione ad edifizj più grandi.

A una distanza di circa 500 piedi, spazio tutto sparso di frammenti di granito che sembrano avere appartenuto a statue, trovasi una bellissima porta, ragguardevole per la sua proporzione e per le scul-

ture di cui essa è ornata. La facciata settentrionale ha subìto molti guasti, ed è priva della maggior parte del suo finimento; ma la facciata verso mezzogiorno è perfettamente conservata. La sua costruzione è d'arenaria d'una grana finissima, e abbastanza compatta per prestarsi ai più piccoli dettagli. Si è notato che questa scultura è di una finezza di lavoro che si rileva solamente negli edifizj di *Denderah*. A traverso l'apertura di questa porta scorgesi in prospettiva il gran tempio di cui parleremo in appresso.

A qualche distanza da questa porta è da notarsi la sommità di un edificio che sembra quasi interamente sepolto sotto le macerie; ed a cui viene dato il nome di *Typhonium*. Quantunque la sua parte anteriore non esista più, sussiste però ancora nel dinanzi una colonna, la quale non permette di dubitare che la facciata non fosse composta da due colonne, con ante sormontate da un cornicione. L'edifizio è contornato da una galleria ornata, ne' due lati principali, di nove colonne. La facciata posteriore ne ha quattro, tutte riunite fra loro e colle altre da piccoli muri di intercolonnio. Le colonne sono coronate di capitelli ornati di fusti di loto. Al di sopra dei capitelli sonovi pietre cubiche, le quali, su ciascuna delle loro faccie, presentano un tifone coperto di fiori di loto. La cornice della trabeazione ha per ornamento uno scarabeo con ali emblematiche, che s'innalzano al di sopra di alcune figure geroglifiche. Tutte le superficie di questo monumento sono coperte di geroglifici scolpiti e dipinti.

Uscendo dal *Typhonium* trovasi, a breve distanza, alcuni avanzi che appartengono ad un altro monumento, e fanno credere che fosse di una grande estensione, e formato di pilastri e di colonne. Forse era stato innalzato ai tempi dei Romani. Vi si nota un frammento di fregio formato di grappoli d'uva e di pampini di vite.

Ma il tempio principale di *Denderah* è una delle opere più ragguardevoli dell'architettura egiziana, che ci rimanga, ottimamente eseguita in tutte le sue parti, ed anche ben conservata. Il suo portico o pronao attira in particolar modo l'attenzione del viaggiatore. Esso componesi di sei colonne poste di fronte sopra una stessa linea, e di due specie d'ante angolari. Eccetto l'intercolonnio di mezzo, gli altri sono riempiuti secondo l'uso generale dei tempj, da piccioli muri di appoggio che s'innalzano ad un terzo e più della colonna. Quello di mezzo ha una maggiore larghezza degli altri, per la ragione che non eravi altro accesso libero che questo per entrare nell'interno. I capitelli delle colonne sono formati dalla riunione di quattro maschere d'Iside, le quali sono sormontate da un dado, di cui ogni faccia rappresenta una specie di tempio.

La massa generale del tempio si compone di due parti ben distinte, che sono per così dire incassate l'una nell'altra; cioè il portico o pronao, ed il tempio propriamente detto. La lunghezza di tutto l'insieme è di circa 240 piedi; la facciata ne è larga 130. Da una parte e dall'altra, il portico ha dai 10 ai 12 piedi di sporto sulle faccie laterali del tempio. L'altezza totale del portico è di 55 piedi circa; quella del tempio è di soli 15 piedi. I muri sono perfettamente innalzati a scarpa, lo che dà a tutta la massa una grande apparenza di solidità. Il tutto è ricoperto di sculture geroglifiche d'una esecuzione e finezza sorprendenti, per modo che si può dire che l'arte egiziana vi era stata portata alla maggior perfezione.

Non ci diffonderemo in dettagli descrittivi delle diverse parti che compongono il tempio di *Denderah*. Spetta al disegno lo spiegare agli occhi ciò che le descrizioni verbali non basterebbero a far comprendere.

Di dietro al gran tempio, e a piccolissima distanza, scorgesi un edifizio, il cui muro laterale da occidente e una parte del muro di prospetto sono in rovina. La sua forma è pressochè quadrata: l'interno è composto di quattro locali. Il tutto è coperto di geroglifici. La cornice ed il fregio hanno degli ornati così ricchi e variati come quelli del tempio principale.

Una porta simile a quella, di cui abbiamo fatto menzione di sopra, è quasi interamente sepolta sotto le ruine provenienti dalla distruzione delle case particolari, che in diversi tempi hanno fatto parte della città di *Tentira*. Rimarchevole è questa porta per una inscrizione greca portante che *sotto l'imperatore Cesare, e l'anno 31 del suo regno... i cittadini della metropoli e del nomo hanno consacrato questo propileo ad Iside* ecc. Giova inoltre l'osservare che nella facciata del gran tempio superiormente descritto, esiste pure una inscrizione greca, la quale dice che *sotto il regno di Tiberio Cesare, figlio d'Augusto... i cittadini della città e del nomo hanno consacrato questo pronao a Venere grandissima Dea* ecc.

Queste inscrizioni e simili altre, raccolte da Letronne nelle sue *Ricerche per servire alla storia dell'Egitto durante la dominazione de' Greci e dei Romani*, provano che molti monumenti ancor sussistenti nei loro avanzi più o men conservati furono senza dubbio opera de' secoli posteriori a quelli dei Faraoni. Confrontando queste autorità con quella pure della descrizione di cui abbiamo dato un succinto, ed in cui si vede che la esecuzione dei tempj di *Tentira* è pregevole per una perfezione, una diligenza ed una conservazione di dettagli che non si trovano altrove allo stesso grado, siamo costretti a credere, che, durante 5 o 6 secoli di una dominazione straniera, molti edifizj e tempj siano stati o ristaurati, o fatti di nuovo, conservando tutti le traccie dell'architettura egiziana. Il planisferio di *Denderah* ha somministrato inoltre una prova novella che queste costruzioni hanno di certo appartenuto ad un'epoca molto posteriore. Il solo gusto di decorazione simmetrica e di acconciamento piacevolissimo de'suoi accessorj (gusto di cui non saprebbesi citare sino al presente alcun esempio in Egitto), il genere della sua

scultura, che indica uno stile diverso da quello delle figure geroglifiche comuni; tutto prova che devesi far uso nella storia dell'arte e de' monumenti di quel paese di una critica, che non poteva svilupparsi che col soccorso de'viaggiatori, i quali hanno avuto agio di esplorare que' monumenti che prima di loro non erano ben conosciuti.

* TENTONE — Fatto a tentone dicesi un disegno, o altro lavoro, condotto da mano incerta, o poco sicura, mancante di scienza e di pratica. Un valente maestro opera con franchezza e precisione. — BOSS.

* TEODOLI (Marchese Girolamo) nato nel 1677 morto nel 1766, nobile romano, intelligente di belle arti, architettò in Roma la chiesa di San Pietro e Marcellino di passabil gusto. Passabile è ancora la figura del suo teatro ad Argentina. Fece anche una chiesa in Vicovaro. Egli fu un rispettabil uomo. — MIL.

* TEODORO — In compagnia di Zmilo e di Folo fece in Lemno il labirinto sostenuto da 50 colonne enormi, così ben equilibrate su pernì, che un fanciullo le faceva girare, mentre l'artefice le lavorava. Questo labirinto fu da Plinio preferito a quelli di Candia e di Egitto. Lo stesso artista eresse in Lacedemone l'edifizio *all'ombra*, che forse sarà stato un portico, alla cui vôlta era sospesa la lira di Timoteo punito da' Lacedemoni per aver aggiunto quattro corde alla lira antica. Peccato grande l'innovazione! Teodoro fu anche scultore, e gli si attribuisce l'invenzione della regola, del livello, del torno, della chiave, e di fondere il ferro e farne statue. Ma non si è mai veduto statua di ferro fuso. — MIL.

TEORIA — (Théorie) — L'idea di *teoria*, opposta a quella di *pratica* (V. questa parola), in quanto che l'azione morale o spirituale, che ragiona e combina, è differente dall'azione corporea o manovale, che foggia ed eseguisce, ammette varie gradazioni, secondo la maggiore o minore altezza dei punti di vista, a cui si applicano le nozioni, di cui è composto l'insegnamento.

All'articolo Pratica abbiamo riconosciuto, che particolarmente rispetto all'architettura, era necessario dividere in due parti ciò che spetta all'esecuzione, l'una detta *pratica intelligente*, e l'altra pratica *manovale*.

Noi qui crediamo che dando della parola *teoria* l'idea, sotto cui viene comunemente intesa, vale a dire quella che comprende questo complesso delle cognizioni di un'arte, che si acquista collo studio o che si riceve per mezzo della istruzione, si possano riconoscere tre gradi di studio o d'istruzione teorica.

Siamo d'avviso che debba distinguersi la *teoria* dei fatti e degli esempj, che si denomina *teoria pratica*; la teoria delle regole e dei precetti che si chiama *teoria didattica*, e la teoria dei principj o delle ragioni sulle quali poggiano le regole, e che viene appellata *teoria metafisica*.

Appropriando questa divisione all'architettura, ben si comprende, quanto alla prima specie di *teoria*, che si può giungere, con una istruzione limitata, a rifare quello che è stato già fatto. Si può insegnare agli allievi di regolarsi a seconda delle invenzioni e delle opere dei predecessori, di prendere per guida que' maestri e que' monumenti che loro piace, di riguardare come oggetti costanti d'imitazione le forme, le composizioni, le decorazioni d'insieme o di dettaglio, formanti la maniera, lo stile ed il gusto di coloro a cui essi succedono, senza pensare di chiedere per qual ragione abbiano proceduto in tal guisa. Questa specie di *teoria* pratica e manovale ha pur troppo regnato di sovente in varj paesi ed in alcuni secoli; e se le andiamo debitori talvolta, secondo il merito e l'ingegno di certi uomini distinti, capi di famose scuole, di imitatori o di continuatori, più o meno felici, della loro maniera, sonosi d'altronde, e in altri tempi, riscontrati innumerevoli copisti servili, i quali hanno perpetuato i capricci ed i vizj di coloro che li avevano messi in onore. La *teoria* manovale di cui parliamo, quella che insegna per via de' fatti e degli esempj, è tanto più facile, quanto che essa non esige alcuna lezione orale, ed il solo prestigio dell'esempio del maestro ha sovente maggior forza e persuasione di tutte le dottrine dei libri e dei trattati.

Dopo questa specie di *teoria* viene quella delle regole e dei precetti, o la *teoria didattica*, la quale, sia collo studio particolare, sia colle lezioni del maestro o della scuola, insegna a distinguere nelle opere artistiche certi punti comuni, in cui i loro autori si sono incontrati, insegna a fare delle osservazioni sugli effetti di queste opere, a paragonarle fra loro, a interrogare sulla preferenza che essi meritano, il suffragio dei tempi passati, e quel consentimento d'un'opinione generale, propria a servire di guida al giudizio particolare. Questa specie di *teoria* è propria di un gran numero di trattati stesi dai più valenti architetti. Dopo di avere decomposte tutte le parti che abbraccia l'architettura, e dopo d'averle sottoposte, ne' moltiplici confronti, alle diverse autorità degli esempj, essi hanno cercato di stabilire i migliori rapporti tra le forme, le proporzioni bene appropriate al carattere speciale d'ogni ordine, le divisioni più confacenti tra loro, più conformi alla facoltà visuale, i dettagli d'ornato intorno a cui hanno convenuto gli artisti più accreditati. Da questo concerto d'opere, o di osservazioni sulle opere, o di approvazioni successive date alle une ed alle altre, nacquero le regole che, nella stessa antichità, pervennero a fissare l'arte, a ridurre in sistema tutti i suoi processi. Queste regole, ed i precetti che ne derivano, hanno formata la materia di tutte le *teorie* didattiche dei moderni, e dell'insegnamento giornaliero delle scuole.

Tuttavolta è facile il vedere che al di là di questa *teoria* vi dev'essere un grado di insegnamento superiore, una critica d'una natura molto più sottile: non quella che dà le regole, ma quella che rimonta

alle sorgenti donde emanano le leggi; non quella che compila le leggi, ma quella che ne scruta e ne penetra lo spirito, non quella che attinge i suoi principj dalle opere, ma quella che dà per principj alle opere le leggi medesime della nostra natura, le cause delle impressioni che noi proviamo, le molle colle quali ci tocca, ci muove e ci piace. Questa *teoria* sviluppa le cagioni che servono di base alle regole. Ella riconosce certe bellezze applicabili a tutte le architetture; ma lungi dallo stabilire l'eguaglianza fra esse, come alcuni spiriti vorrebbero persuadersi, essa ci conduce a riconoscere che una sola merita il nome di *arte*. Ed è quella che soddisfacendo a tutti i bisogni e adempiendo tutte le condizioni di utilità, presta al genio le più copiose risorse, perchè essa fu il prodotto d'un modello primitivo che riunisce ad un tempo il semplice ed il composto, l'unità e la varietà; perchè essa sola perviene ad appropriarsi un vero sistema imitativo, il quale consiste, non tanto, come si pensa, nel trasportare in pietra le forme della costruzione in legname da lungo tempo impiegata, ma nell'assimilare per alcune felici combinazioni le leggi di proporzione, date dalle opere della natura, alle opere della mano dell'uomo.

Questi tre gradi di *teoria* hanno dato materia ad un numero sì grande di articoli di questo Dizionario, che non sapremmo qui indicare il rimando alle parole, ov'essi sono trattati. Ci lusinghiamo però che rispetto all'ultimo genere di *teoria*, non se ne troverebbe altrove un maggiore e più compiuto sviluppo.

* TEPIDARIO — Stanza de' bagni antichi, dove erano le vasche dell'acqua calda. Nelle terme di *Diocleziano* il tepidario era di una magnifica struttura. — Dicesi ancora di una camera nelle stufe de' giardini botanici, destinata alle piante che non abbisognano di molto calore. — MIL.

TERME — (Thermes) — In latino *thermae*, dal greco θερμαι stufe, bagni caldi.

Qui, come in molti altri casi, l'edificio prese e ritenne il nome dall'uso cui serviva; e qui ancora accadde che, molti altri usi essendo stati aggiunti al primitivo, dato una volta il nome all'edificio, questo non espresse più che una sola parte della sua destinazione. Così, come abbiamo già detto alla voce *Bagno*, il fabbricato che sembrava nel suo semplice significato null'altro indicare che bagni caldi, non solo era destinato ai bagni freddi, ma serviva ancora ad una quantità di altri impieghi, che facevano di questi luoghi un punto di aggregato di molti altri stabilimenti di utilità e di piacere, i quali avevano altresì dei locali separati, e dei nomi particolari, come *palestre*, *ginnasj*, *sferisteri*, *esedre*, *xisti*, *efebei* ecc. Ciascuno di questi edificj avendo nel presente Dizionario articoli appositi che ne fanno conoscere l'insieme e i dettagli, non prolungheremo questo articolo con nuove nozioni sul conto loro.

Alla voce *Bagno* abbiamo trattato con molta estensione di tutto ciò che, sia nei bagni ordinarj, sia nelle *terme* o stabilimenti de' bagni pubblici, aveva rapporto al principale loro uso, come altresì de' varj locali appropriati a tutte le pratiche che il regime sanitario, o i bisogni del clima avevano resi necessarj. Abbiamo percorso tutti i mezzi impiegati per la conduzione, la distribuzione delle acque, i processi messi in pratica per temperarne l'influenza a piacere di chiunque. Servendoci a questo riguardo dei monumenti dell'antichità, come anche delle notizie degli scrittori moderni, ci siamo data la cura di comprendere nel presente articolo tutto ciò che è parso a noi più circonstanziato e meglio provato in questo genere intorno a ciò che spetta ai bagni pubblici degli antichi, considerati sotto il punto di vista degli usi che avevano dato origine a così grandiose costruzioni. Se ci siamo permessi di fare alcune descrizioni di varie loro parti, si è perchè molti di tali usi dipendendo dalla loro località, non si potrebbe farli conoscere senza aggiungervi la indicazione dei locali medesimi. Del resto, noi terminammo l'articolo dei bagni antichi riserbando alla parola *Terme* le nozioni più particolarmente proprie dell'architettura, le quali fanno prendere una idea della importanza e della magnificenza che diedero i Romani a siffatti monumenti.

Se dobbiamo prestar fede alle relazioni dei viaggiatori ed agli avanzi innumerevoli di costruzioni che vengono indicate sotto il nome di *terme*, e che ne presentano evidenti caratteri, i Romani, ovunque estendevasi la loro dominazione, avrebbero in singolar modo moltiplicato questa specie di monumenti. Esatte ricerche intorno a questo proposito formerebbero materia d'un'opera voluminosa, e servirebbero assai poco a compiere l'oggetto che noi qui ci proponiamo, cioè, di dare un'idea compendiata di queste intraprese dell'arte di edificare, e della immensa estensione a cui le spinse il lusso di Roma.

Questo lusso sembra aver cominciato al tempo degli Imperatori. Vittore e Rufo contarono fino ad ottocento bagni, i principali de' quali erano quelli di Paolo Emilio, di Giulio Cesare, di Mecenate, di Livia, di Salustio, d'Agrippina ecc. Ma tutti questi edificj, risultamenti di fortune particolari, furono scancellati dagli stabilimenti delle *terme*, a cui i loro fondatori associarono i loro nomi. I più considerevoli furono edificati, secondo l'ordine cronologico, da

Agrippa verso l'anno 10 dell'era volgare
Nerone 64
Vespasiano . . . 68
Tito 75
Domiziano . . . 90
Trajano 110
Adriano 120
Comodo 188
Antonino Caracalla. 217
Alessandro Severo. 230
Filippo 245
Decio 250

Aureliano . . . 272
Diocleziano. . . 295
Costantino . . . 524

Esistono ancora in Roma gli avanzi di alcuni di questi grandiosi edificj; ma l' immensa distruzione avvenuta in questa città ha dovuto naturalmente scomporli, ed isolarne le parti in modo da rendere impossibile per la maggior parte il riordinamento dei membri di cui erano formati. Spetta all' antiquario di ricercarne i siti, colla storia alla mano, onde completare la topografia di Roma antica. Per l'architetto, non v'ha più di visibile e d'istruttivo che gli avanzi delle *terme* di Tito, delle *terme* di Caracalla, e di quelle di Diocleziano.

Non avevasi sino al presente un disegno completa del più integro di questi monumenti, che potesse servire di indicazione per far conoscere per analogia il legame comune di tutte le parti che entravano nella composizione di alcuni altri meno conservati. Quest' opera ebbe luogo mediante la restaurazione che ha fatto delle *terme* di Caracalla Abel-Blouet, durante il suo soggiorno in Roma come pensionato del re. Questo bel lavoro, la cui pubblicazione è stata incoraggiata dal governo, va a dare una nuova esistenza ad una specie di edificj, di cui era difficile, ritenuta la loro grandezza e la diversità delle parti che li componevano, formarsi un' adequata idea.

Ai piedi del monte Aventino fra le mura di Roma e la via Trionfale, esistono ancora avanzi considerelovi di queste *terme*, che furono le maggiori di questo genere, e formarono uno de' più vasti e ad un tempo de' più magnifici edifizj della capitale del mondo antico.

Costrutto dall' imperatore Antonino Caracalla, da cui presero il nome, queste *terme* furono terminate nel quarto anno del suo regno, cioè l' anno 219 dell' era cristiana. Secondo Lampridio, non avevano portici in origine. Eliogabalo ed Alessandro Severo ve ne aggiunsero in seguito. Se in generale è difficile che le grandi imprese, sempre suscettibili di addizioni e di cangiamenti, sieno eseguite a norma dei progetti definitivamente stabiliti con una corrispondenza perfetta delle loro parti, gli scavi fatti con molto dispendio pel corso di due anni, nelle *terme* di Caracalla, facendo ritrovare la pianta esatta di tutta la massa, hanno messo allo scoperto la regolarità delle parti che entrarono nella loro composizione. Risulta dalla certezza di questa pianta che ciascuna delle faccie de' corpi di edifizj interni era disposta con una corrispondenza di simmetria perfetta. Simile disposizione avrà regnato anche esternamente, i cui muri, negli avanzi de' loro alzati attuali, non indicano che siasi incontrata per l'esterno una grande spesa di decorazione. Naturalmente questa cura e questa spesa furono riserbate all' interno delle gallerie, delle sale d' ogni genere, ove la folla era più o meno introdotta.

Possiamo giudicare di questa magnificenza non solo dagli innumerevoli frammenti ancor visibili di ornati profusi su tutte le superficie dell' interno, ma ben anche dai monumenti di scultura che sonosi quivi trovati. I più notevoli sono l' Ercole di Glicone, il torso antico, il toro detto Farnese, la Flora, due gladiatori, le due vasche di granito della piazza Farnese, le due bell'urne di basalto verde che sono nel cortile del Museo del Vaticano, diverse terre cotte, ed una infinità di altre sculture ed oggetti d' arte. L'ultima colonna di granito della gran sala di mezzo è stata trasportata da queste *terme* nel 1564, e donata da Pio IV al granduca Cosimo de' Medici; ed essa è presentemente sulla piazza della Trinità in Firenze, ove sostiene una statua di porfido rappresentante la Giustizia.

La massa generale delle *terme* di Caracalla forma una pianta quadrangolare di 1011 piedi sopra 1080. L' ingresso principale del monumento è nel lato più piccolo, e si annunzia con un portico esterno composto di due piani od ordini di arcate l' uno sull' altro, nel numero di cinquantatrè in ciascun ordine. Queste arcate hanno i piedritti ornati di colonne addossate, doriche nell' ordine inferiore, joniche in quello superiore. Queste arcate introducono ad una lunga galleria; ed i piedritti che la formano, ornati di queste colonne all'esterno, lo sono nell' interno di pilastri corrispondenti a un ordine simile di piedritti.

I tre altri lati del quadrangolo non presentavano al di fuori che muri senza decorazione, tanto più che due di queste facciate esterne erano addossate al monte Aventino, a spese del quale era pure stata tagliata una parte dello spazio, di maniera che non vi sarebbe stato alcuno sfondo per godere del loro aspetto.

Il lusso dell' architettura e della decorazione era stato riservato per le facciate interne del monumento, il cui recinto comprendeva il corpo di fabbricato più importante per la sua distribuzione, come per la decorazione e la ricchezza della sua architettura. Esso era situato nel mezzo di questo recinto, fra due spazi, l' uno meno grande dal lato del portico, l' altro doppio del primo, e l' uno e l' altro avevano dei passeggi piantati di platani ed altri alberi. La facciata interna del grande recinto, rimpetto a quella del portico, offriva una specie d'anfiteatro, od ordine di gradini.

Ma il corpo principale del fabbricato compreso nel recinto era, quanto all' alzato, la parte più notevole di quest' insieme. Esso presentavasi all' osservatore sopra una linea tagliata nel mezzo da una grande rotonda forata da due ordini di arcate da un lato; dall'altro ricorreva, con una perfetta simmetria, delle aperture ornate di colonne, e separate da massicci; al di sopra di questi peristilj a colonne, eranvi delle arcate schiacciate.

Nulla, del resto, sarebbe più difficile e forse più inutile, che il voler far comprendere col ragionamen-

to tutte le varietà di forma date a questo innumerevole aggregato di locali comunicanti gli uni negli altri, e differenti fra loro nella pianta, nell'alzato e ne' dettagli, come anche rispetto agli impieghi che avevano motivato queste differenze. Non saprebbesi render conto all'intelletto di ciò che non può essere compreso se non per mezzo della vista.

La costruzione delle *terme* di Caracalla è, come la maggior parte delle grandi costruzioni romane, del genere che si denominava *emplecton*, vale a dire murazione a rottami, rivestita di mattoni triangolari, il tutto collegato da file di altri mattoni quadrangolari, collocati di tratto in tratto gli uni al disopra degli altri, e attraversanti tutta la grossezza dei muri. Questi stessi muri sono ancora intonacati d'una, e talvolta di due strati di cemento, in cui si riscontrano alcune lastre di marmo, sulle quali erano appoggiati i rivestimenti.

Le vôlte sono costrutte in pietra pomice, rivestite internamente di mattoni quadrati posti in piano. Si osserva che, in alcune sale, questi mattoni sono duplicati da un altro corso di mattoni più grandi, posti nella stessa maniera, e ricoperti da una mano di cemento, destinato a ricevere gli stucchi dipinti od i mosaici. Sopra questa struttura in pietra pomice che forma la parte superiore delle vôlte, vi ha un intonaco di cemento, in cui erano incrostati i mosaici, di cui era fatto il pavimento dei terrazzi che coprivano una gran parte dell'edificio.

La murazione dei condotti e de' serbatoj, che somministravano l'acqua per gli usi diversi, è fatta a bagno di malta. L'interno è coperto d'una grossa superficie di cemento; tutti gli angoli rientranti sono rotondati. Il loro fondo è una superficie curva in ogni verso, più bassa nel mezzo, e che si conguaglia coi tondamenti lungo i muri. I pavimenti delle sale di recinto sono di marmo bianco, quello della sala rotonda del mezzo delle *terme* è di marmo a diversi colori; i loro scompartimenti posano sopra una struttura di pietrame.

I mosaici, che costituiscono il pavimento delle altre sale e dei portici, sono stabiliti sopra una costruzione composta d'un primo strato di grandi mattoni posati sopra una struttura di pietrame. Questi mattoni sono sormontati da piccoli pilastri quadrati, i quali sostengono una doppia fila di mattoni ricoperti da una mano di cemento grossolano, che serve di base ad un cemento più fino, in cui i mosaici sono incrostati. Questa pratica non è generale a tutti i locali. È probabile che si riservasse ai locali in cui volevasi far passare il calore degli ipocausti.

Poche parole diremo del genere e del gusto degli ornati che furono applicati alla maggior parte di tali costruzioni.

La facciata dal lato dell'entrata, e le due facciate laterali del monumento, essendo più o meno nascoste da oggetti che le circondavano e da piantagioni, la loro costruzione era solamente rivestita d'un intonaco di stucco liscio. La facciata dal lato del xisto ha conservato molte parti di decorazioni, che si compongono d'un intonaco di stucco, nel quale erano incrostati dei mosaici di vetrificazione a diversi colori. Le colonne che ornavano questa facciata erano di granito rosso, come si è potuto rilevare da una quantità di frammenti di colonne, che sono state scoperte dal proprietario del terreno.

L'insieme della decorazione interna del corpo del monumento compreso nel recinto generale, componevasi di un rivestimento di marmo fino all'altezza della origine delle vôlte. Le parti superiori, come altresì le vôlte medesime, erano ornate di stucchi e mosaici vetrificati di varj colori. Le colonne, di cui sonosi scoperti negli ultimi scavi moltissimi frammenti, erano di granito rosso e grigio, d'alabastro orientale, di porfido e di giallo antico. I rivestimenti erano di porfido rosso e verde, di serpentino, di verde affricano, di giallo antico, di Porta Santa, di bianco venato di violetto, detto *pavonazzetto*, d'alabastro e di marmo bianco.

Spetta all'opera di cui abbiamo fatta menzione, e che eseguirà la restaurazione totale del disegno delle *terme* di Caracalla, il far ben conoscere quest'immensi edifizj, la cui sola idea confonde al presente il nostro intelletto, e la cui immagine sfugge ad ogni sorta di arte o di talento descrittivo. Come, in fatti, sarebb'egli possibile di far percorrere al lettore, col sussidio della sola parola, parecchie centinaja di locali, di sale, di camere tutte diverse nella forma, proporzione, dettagli ed impiego? Che indicano mai le parole che esprimono dettagli di disposizione, di proporzione, di decorazione? Quali immagini possono esse produrre che si accostino alla verisimiglianza? E come lusingarci di far giudicare del buono o del cattivo effetto d'una pianta o di una prospettiva, del bello o cattivo gusto degli ornati? Ciò che il discorso trasmette con esattezza, e può forse far meglio concepire, si è la dimensione degli spazj e degli alzati. Ma chi potrebbe sostenere la interminabile enumerazione delle misure di una quantità così immensa di locali, ed il nojoso inventario di tutte le loro particolarità?

Noi quindi non ci perderemo qui in vane ricerche sulla natura degli altri monumenti di questo genere, di cui sussistono ancora notevoli avanzi più o men conservati. Sarebbevi senza dubbio qualche utilità in siffatti confronti, per la storia del gusto dell'architettura in Roma. Non dubitiamo che non si possa un giorno avere su questo particolare alcune precise nozioni. Se, per esempio, il Panteon, fece parte un tempo delle *terme* di Agrippa, come lo provano dei frammenti di costruzione che gli sono contigui, è probabile che siasi perduto quivi, come in alcuni altri edificj consimili, come quelli di Nerone, di Tito ecc., dei modelli più pregevoli di architettura. Ma è incerto che alcuno abbia sorpassato in grandezza quello di Caracalla.

Il Serlio, in fatti, si è ingannato, asserendo che

le *terme* di Diocleziano sieno le più estese. Quantunque il loro insieme sia in oggi staccato e tagliato in pezzi che non hanno più coerenza fra loro, egli è facile, se non di ristabilire in disegno ciò che è realmente scomparso, almeno d'inferire da tutti questi membri sparsi qual fosse la superficie occupata dal tutto. Ora questi calcoli e questi confronti sono stati fatti, e ne è risultato che il suo circuito doveva essere di minor estensione delle *terme* di Caracalla.

Quello per altro che dà una più alta idea di queste imprese, ed in particolare delle *terme* di Diocleziano, si è l'aspetto dei vasti terreni, da esse occupati, che ora sono vuoti e deserti, e che un tempo l'architettura aveva coperto di tutte le sue magnificenze. Il nome di *terme* (*termini*) è stato applicato in Roma ad un quartiere o rione, ch'era una volta occupato da questo solo monumento. Una delle sue stufe, posta in un angolo, serve al presente di chiesa sotto la invocazione di San Bernardo. All'angolo opposto una stufa eguale, molto rovinata, le serve di riscontro. I vasti granaj della camera apostolica occupano una gran parte delle sue dipendenze. Case, palazzi moderni coi loro giardini sono stati edificati sulle loro rovine. L'immenso monastero dei Certosini, con tutto ciò che ne dipende, occupa una lieve parte delle sue costruzioni, e la chiesa della Madonna degli Angeli, annessa al convento, è uno smembramento d'una delle sale. La frazione però che fu ridotta a questo uso, sotto il pontificato di Pio IV, e al tempo di Michel Angelo, che fu incaricato di tale riduzione, non è la metà in lunghezza della estensione che essa aveva, come ognuno se ne può convincere, osservando la pianta che ne ha data Desgodets, con tutte le sue misure, pag. 131 degli *Edificj antichi di Roma*.

Secondo questa pianta, la sala di cui si tratta, aveva in totale 439 piedi di lunghezza. Essa dividevasi in tre parti. Quella di mezzo è la sola che forma oggi la bella ed ampia navata della chiesa. Essa ha 180 piedi di lunghezza sopra 74 piedi e 3 pollici di larghezza. Questo vasto locale è coperto da una vôlta a spigoli, i cui peducci posano sopra otto grandi colonne di granito d'un sol pezzo (eccetto una d'angolo, che venne sostituita da una consimile di stucco colorato). Il diametro delle colonne di mezzo è, al basso, di 4 piedi 4 pollici. Si è notato che i capitelli delle colonne degli angoli sono *corintj*, e quelli delle colonne di mezzo sono *compositi*. Desgodets ha cercato di spiegare questa diversità con ragioni od esempj che sono, a parer nostro, vane ipotesi. Ve n'ha una più semplice, cioè che queste *terme* possono essere state, come osservasi in molti altri edificj di quell'epoca, costruite con materiali di antichi monumenti, e che l'architetto avrà impiegato qui i capitelli così foggiati, come furono messi a sua disposizione.

Molti cambiamenti successivi sono sopravvenuti nell'acconciamento moderno di questa sala, specialmente per la decorazione de'gran quadri che hanno occupato gli sfondi che producevano da ogni lato gli archi laterali dell'arcata di mezzo. Non ostanti tutte le innovazioni che hanno potuto togliere a quest'avanzo di antichità una parte della sua importanza e della sua grandiosità, siamo costretti ad ammirarla come un interno de'più spaziosi che si conoscano, de'meglio illuminati dalle sei grandi aperture semicircolari delle arcate superiori, una disposizione semplice e nobile, un modello infine di costruzione che sarebbe facilmente applicabile alle chiese moderne.

Non sappiamo por fine al presente articolo senza fare una menzione particolare d'un bell'avanzo di *terme* antiche, per lungo tempo dimenticato nel mezzo della città di Parigi, e che forma ciò non pertanto il titolo più pregevole ad un tempo e più autentico dell'antichità di detta città. Intendiamo parlare delle *terme* di Giuliano, che un'antica tradizione chiama il palazzo delle *Terme*. È inutile il ricercare la ragione per cui siasi data a questo luogo una tale denominazione, e se, nella serie de' tempi, l'aggregato di queste costruzioni sia divenuto un luogo abitabile. Quello che può desumersi dagli avanzi di sostruzione di cui questo sito è ancora riempiuto, si è che vennero quivi praticate delle cantine a vôlta di costruzione romana, dei condotti e dei sotterranei affatto simili a ciò che sussiste ovunque dove rimangono degli avanzi di bagni pubblici e di *terme*.

Ma frammezzo a tutti questi avanzi o frammenti di costruzioni sotterrate, si è conservata una bellissima porzione delle vaste sale che si riscontrano nelle *terme* di Roma. La gran sala di cui vogliamo far parola si è conservata sino a noi affatto integra ne'suoi muri e nella sua vôlta. Quest'ultima servì, sino a questi ultimi tempi, di terrazzo ad una casa: era stata caricata di 8 a 10 piedi di terra, ed una quantità di alberi vi avevano fatto radice.

Sgombrata presentemente da questa massa di terra, e sbarazzata all'intorno, questa sala si presenta ora alla curiosità pubblica ed alla istruzione degli architetti, come un esempio pregevolissimo del sistema di costruzione che i Romani misero in opera presso di loro, e ch'essi trasportarono da per tutto ove estesero la loro dominazione. Vogliamo parlare dell'arte di fare degli edificj grandi e solidi con piccoli e volgari materiali. È vero che un simile sistema richiede ottimi cementi e bellissimi intonachi. Le pareti della sala delle *terme* di Giuliano erano ricoperte da una mano di stucco che ha, secondo i siti, 3, 4 ed anche 5 pollici di grossezza.

Questa sala ha 58 piedi di lunghezza, 56 di larghezza, e 40 di altezza al di sopra del pavimento attuale della contrada *La Harpe*. Un'ampia finestra in forma di arcata vi introduce una bellissima luce. Essa è praticata rimpetto all'entrata, al di sopra della gran nicchia, e precisamente sotto la curva della vôlta. Questa è, come nel vasto interno delle *terme* di Roma, costrutta a spigoli, genere di copertura

poco dispendiosa e solidissima, perchè tutte le spinte qui sono divise, nè ha luogo alcuna spinta laterale. Se alcuna cosa può dimostrarlo, è senza dubbio la durata straordinaria di questa vòlta, non ostanti le cause di distruzione a cui essa è stata per tanto tempo esposta. Tuttavolta essa non è composta che di pietrami di mattoni, collegati con un cemento di calce e di sabbia di Parigi.

La costruzione dei muri della gran sala è formata generalmente da tre corsi di pietrami separata da un quarto di mattoni, che hanno un pollice o quindici linee solamente di spessore. Le giunture che le separano sono pure d'un pollice, e questa misura è uniforme in tutta la costruzione. I quattro mattoni colle loro commessure formano così una grossezza di circa 8 pollici. I pietrami, tagliati dal più duro *liais*, hanno da 4 a 6 pollici di faccia, e circa 6 pollici di coda.

Trovasi sotto questa sala un doppio ordine in altezza di vòlte a botte o piuttosto di larghi condotti sotterranei di 9 piedi di larghezza, e di 9 piedi di altezza sotto chiave. V'erano tre di queste vòlte parallelle, separate da muri di 4 piedi di grossezza, le quali comunicano fra loro per via di porte di 3 e 4 piedi di larghezza. Il primo ordine di queste vòlte trovasi a 10 piedi al di sotto del suolo; vi si discende per quindici scalini. Il secondo piano è a 6 piedi più basso. La lunghezza di queste vòlte sotterranee è sconosciuta. Non si penetra più in là di 90 piedi: le macerie ne intercettano l'uscita. Le vòlte sono composte di mattoni, di pietre piatte, e di pietrame a bagno di malta. La costruzione dei muri è in piccoli pietrami duri di 6 pollici di lunghezza sopra 4 pollici di altezza. Lo spessore della malta nelle commessure è da 6 linee sino ad un pollice.

Non v'ha dubbio alcuno che l'acquidotto antico d'Arcueil, di cui si veggono ancora gli avanzi, conducesse le acque a queste *terme*.

Da alcuni anni si è cercato con ogni diligenza di conservare e di rimettere in onore questo prezioso avanzo di un edificio ricco di memorie, e fecondo di lezioni d'ogni genere per l'arte di fabbricare. La vòlta della gran sala è stata sgomberata e messa al coperto dalle ingiurie delle stagioni, sotto un'ampia e solida tettoja. Si spera di giugnere ad isolare la sua costruzione dalle case attigue, di sgomberare gli aditi, e di pervenire a ritrovare, in tutti i frammenti di costruzione, e dei sotterranei delle abitazioni del dintorno, il modo di restituire una gran parte della pianta di queste *terme*.

Quanto più andremo acquistando cognizioni positive sulla vera distribuzione delle moltiplici parti che formavano l'insieme di questi edifizj che i Romani edificarono da per tutto, e principalmente nella loro città, con una prodigalità veramente straordinaria, tanto più ci verrà dato di formare plausibili congchietture sulla diversità dei loro usi; perocchè, per tornare al punto donde abbiamo cominciato questo articolo, è indubitabile che la parola *terme* (bagni caldi) è lontana dal render conto di tutte le sorta dei bisogni che fecero innalzare queste moli grandiose. L'uso del bagno fu senza dubbio la causa prima delle riunioni per cui si fabbricarono tali edificj, ove coloro che non avevano bagni particolari in casa propria, trovavano o gratuitamente, o con una modica retribuzione, quel comodo che non potevano procurarsi da loro. Ma è facile il vedere che, allorquando si formano in una città riunioni di persone, crescono i bisogni e con essi anche gli stabilimenti, lo che dovette essere ancor più naturale negli usi della società presso gli antichi, in cui i costumi domestici si prestavano molto meno presso i moderni alle riunioni particolari. Perciò abbiamo detto alla parola Bagno, che gli stabilimenti di questa natura in Roma comprendevano ciò che esprimeva la parola *Ginnasio* nella Grecia. Conviene pertanto figurarsi le *terme* come punti di riunione della popolazione in Roma, ove ciascuna classe di cittadini trovava un passatempo o negli esercizj del corpo, od in quello dello spirito, o nelle biblioteche, o ne' passeggi, o nelle gallerie d'opere d'arti. È da credere ancora che le grandi sale servissero a concerti, a feste, a spettacoli di ogni genere, a banchetti. In fine, questo genere di edificj avrà compreso in un corpo di fabbricato ciò che trovasi separato secondo i moderni costumi nelle nostre accademie, i nostri *wauxhalls*, i giuochi di poma, i caffè, i giardini di riunione pubblica, e tutti i nostri luoghi di divertimento.

TERMINARE — (Terminer) — Questo verbo, nel linguaggio delle belle arti, si piglia in due modi e sotto due significati, l'uno de' quali esprime un'idea più materiale dell'altro.

L'idea più semplice della parola *terminare* è quella che si applica al compimento materiale di ogni lavoro, qualunque siasi il grado di merito, a cui l'artista sia pervenuto. Nel senso morale della parola il lavoro è terminato quando è pervenuto al punto che deve servirgli di termine; e questo termine è quella specie di compimento di tutte le qualità che non lascia desiderare nè di più nè di meglio.

Vi ha fra le voci *terminare*, *compiere*, *finire*, certe varietà che il gusto comprende meglio di quello che possa farlo il ragionamento. Quanto all'architettura, si adopera forse più di sovente la parola *terminare*, nel semplice suo significato, per indicare che un edificio ha o non ha ricevuto il compimento di tutte le parti di cui esso dev'essere composto, secondo il progetto che ne è stato fatto, o secondo i bisogni ch'esso comporta.

Se trattasi in un edificio di esprimere quello che si riferisce alla esecuzione de'suoi profili e de'suoi ornati, si adopererà di preferenza la parola *finito*, o *compiuto*. Si dirà quindi che l'ala di un palazzo non è stata terminata, che rimane a *terminarsi* la navata d'una chiesa; ma si dirà che le sculture del suo fregio o de' suoi capitelli sono state *bene* o *mal finite*.

In fatto d'architettura, di edificj e di oggetti di decorazione, suol darsi un uso frequentissimo della voce *terminare:* con essa si esprime in qual maniera la massa d'un'opera qualunque riceve ciò che ne deve formare la sommità. Dicesi allora di quest'opera ch'essa *termina* con tale o tal altro oggetto in una od in altra forma. Un colonnato, un peristilio *terminano* con un frontone; un obelisco *termina* con un *piramidio;* una cupola con una lanterna, la quale poi *termina* con un globo, una croce e simili.

TERMINATO — (Terminé) — Lo stesso che *finito, compiuto.*

TERMINE — (Terme) — Questo vocabolo è derivato dal latino *terminus,* che viene dal greco τερμα, i quali significano in queste due lingue, *fine, limite, estremità* di un luogo, ed in seguito hanno ricevute altre applicazioni diverse dal loro significato materiale.

La parola *termine* è la denominazione che si dà nella scultura e nella decorazione degli edificj a certe figure la cui forma ha perpetuata l'idea dell'oggetto che loro diede origine.

Il *termine* in fatti fu da principio un semplice limite, una pietra quadrata od uno zoccolo, il quale segnava i confini di una proprietà. Di là nacque in Roma, e sino dai primi tempi della sua fondazione, una specie di culto reso a questo segno proteggitore. Esso divenne sacro, e ben tosto l'istinto della riconoscenza ne fece un dio. Questo sentimento senza dubbio era già pervenuto a dargli una forma umana, come a tutte le altre creazioni dello spirito, le quali furono dal paganesimo personificate. Una testa fu collocata su queste pietre guardiane de' campi; e Numa, per inspirare vie più rispetto alle proprietà, deificò questa effigie innalzandole un tempietto sulla rupe Tarpeja. Il dio *Termine* continuò pertanto, onde serbare la idea primitiva della sua funzione, ad essere rappresentato sotto la forma di un limite, o di una pietra quadrata, sormontata da una testa, senza braccia nè piedi, come per esprimere, ch'egli non poteva cambiare di posto; perocchè la immobilità era il principale suo attributo, e l'arte non avrebbe potuto farsi lecito di alterarne il carattere.

È avvenuto a questo simbolo figurativo, come a molti altri, di essersi perpetuato nelle produzioni delle arti e dell'architettura, anche dopo che il loro significato primitivo e la ragione della loro forma o del loro impiego sono scomparsi. Il così detto *ornato* ne'concetti dell'arte è divenuto, come già lo abbiamo dimostrato a questo vocabolo, il rifugio di una quantità di segni, privi, per effetto del tempo, della proprietà che ebbero una volta di esprimere delle idee, che hanno cessato di aver corso nello spirito degli uomini. Questi segni, ridotti così per piacere soltanto agli occhi, sono divenuti una specie di scrittura morta, quanto alla intelligenza, ma che può ancora piacere al gusto per l'impiego variato, ingegnoso e felicemente combinato che l'architetto sa farne; e questo è ciò che accadde alla figura *termine.*

Entrato che fu nel dominio de' segni arbitrarj del linguaggio capriccioso dell'*ornato,* fu agevole l'applicarlo a nuovi usi negli edificj. Quindi lo vediamo, anche nell'antichità, far le veci talvolta di atlanti e di telamoni; supplire a'pilastri, sostenere festoni e drapperie sotto la denominazione di *erme.*

Troviamo pure presso gli antichi il *termine* divenuto un acconciamento di statua, in quelle figure che diconsi *ermetiche,* perchè furono da principio consacrate, e particolarmente sulle strade, all'immagine di Mercurio. In seguito se ne videro con una semplice testa, o accoppiate con ogni sorta di divinità. Se ne fecero di quelli in cui il busto, vale a dire la parte superiore del corpo, divideva colla pietra quadrangolare la metà dell'altezza totale del simulacro. Pare che in una cert'epoca le figure a guisa di *termini* si moltiplicassero ad ornamento delle biblioteche, dei ginnasj e de' luoghi di studio, ov'esse presentavano ritratti di filosofi e di uomini celebri. La quantità di queste opere, pervenute sino a noi, prova l'uso comune che si fece della forma del *termine* sotto quest' ultimo rapporto.

Come ornamento pertanto suscettibile di applicarsi diversamente alle opere dell' architettura il *termine* è entrato negli usi della decorazione presso i moderni. A questo riguardo, dobbiam confessare ch'esso non è stato messo in opera come parte costituente l'ordine architettonico se non dove poteva essere introdotto qual oggetto decorativo, in composizioni leggiere che possono convenire, per esempio, all'interno d'una sala da spettacolo, od a scomparti arabeschi. Per altro non potrebbe negarsi che non sia stato qualche volta applicato anche, in forma di pilastro, a sostenere le cornici ed i frontoni di alcuni stipiti di finestre, o fors'anche a fare le veci di colonna in alcune piccole parti di corpi sporgenti, come balconi o gallerie. Michelangelo l'aveva adoperato a guisa di pilastro nella decorazione del grandioso mausoleo di Giulio II, che non venne eseguito secondo il progetto dell'Autore. Ne abbiamo una reminiscenza nel monumento ridotto che ne fece in seguito, e che terminò per la chiesa di *San Pietro in vincoli.* Dobbiamo però confessare che, tranne alcune rare e leggiere eccezioni, il *termine,* nelle attribuzioni dategli dall'architettura, è stato quasi sempre distinto dagli Atlanti e dalle Cariatidi, che sono destinati unicamente a fare le veci di colonne.

Il *termine* presso i moderni ha sovente servito, come presso gli antichi, di ornato nell'interno qual sostegno di teste o di busti, ed a questa pratica dobbiamo probabilmente l'uso della così detta *guaina,* la quale, in sostanza, non differisce dal *termine* o dall'*erma* che in questo, che la testa che vi si sovrappone non fa parte del sostegno.

La scultura moderna, impadronendosi della forma del *termine* come oggetto decorativo, o applicato all'architettura delle porte, o destinato a figurare nell'abbellimento de'giardini, non ha lasciato di fare

delle aggiunte o modificazioni al *termine* antico nella dimensione, colla diversità dell'acconciamento, dei soggetti e delle invenzioni. Non faremo che indicare (tanto queste opere son conosciute ed esposte alla vista di tutti ne' più rinomati giardini di cui formano l'ornamento) que' *termini* che sono di una dimensione colossale, le cui figure a mezzo corpo si combinano più o meno pittorescamente colla forma di guaina, in cui vanno a finire. La scultura si è compiaciuta a farne dei soggetti poetici ed allegorici. Vi si veggono rappresentate coi loro attributi le stagioni, le ore del giorno, le quattro parti del mondo.

Dei *termini* a tutto rilievo possono talvolta essere impiegati, e lo furono con successo nella formazione di cancellate, divenendo, nel loro stato d'isolamento, il punto d'appoggio delle aste di ferro che si intromettono fra i medesimi. L'esempio più notevole, che sia a nostra cognizione, di un simile impiego de' *termini* nella architettura si vede a Oxford nell'Inghilterra. La facciata principale di un bellissimo fabbricato circolare denominato, per la sua forma, teatro, luogo di riunione delle adunanze della Università, è preceduta da una corte semicircolare, il cui recinto trovasi circoscritto, secondo la stessa pianta, da quattordici *termini* grandiosi, sormontati da busti e da teste di filosofi d'una proporzione colossale. Questi *termini* o pietre quadrangolari sono internate nella loro parte inferiore, e divise da un piccol muro di appoggio, sul quale sono impiombati i cancelli, che si stendono da un *termine* all'altro.

Quantunque siensi talvolta formati dei *termini* rotondi, ed ammesso che rispetto ad un oggetto, il quale, nato dal capriccio e dalla immaginazione, non ha alcun modello positivo, e non si possa prescrivergli altre regole che quelle della convenienza, dell'uso e della tradizione della sua origine, noi però siamo d'avviso che la forma quadrangolare è quella particolarmente che meglio si addice all'architettura. Noi non ci fermeremo pertanto a combattere gli abusi, che un gusto incontentabile di novità ha moltiplicato, tanto nell'impiego del *termine*, quanto nella diversa configurazione che si è fatta subire al suo tipo, ora convertendolo in mensole, ora caricandolo di ornati o di dettagli che ne svisarono il carattere. Aggiungiamo alle nozioni del presente articolo alcune delle varie denominazioni date ai *termini* non tanto per convalidare di autorità siffatti abusi, quanto per farli evitare. Ai *termini* sogliونsi dare pertanto alcuni aggiunti che ne indicano la destinazione. Dicesi quindi:

Termine angelico — (terme angélique) — È una figura a mezzo corpo, la cui parte inferiore termina a guaina. Se ne vedono di simili in varie chiese.

Termine doppio — (terme double) — *Termine* composto o di due mezzi corpi, o di due busti addossati che sorgono sopra una sola e medesima guaina, di manierachè presentano due facce, e si fanno così perchè corrispondano a due punti di vista.

Termine a busto — (terme en buste) — Consiste nella parte superiore in una testa sola, o accompagnata dal collo, o coll'aggiunta del busto. Se ne trovano molti nell'antichità e nelle imitazioni de' moderni artisti.

Termine a mensola — (terme en mensole) — Si dà questa denominazione, nell'ornato, a un *termine* la cui guaina al basso termini a cartoccio, e di cui il corpo o la testa faccia le veci di sostegno. Si possono citare come esempj di questo genere l'impiego che si è fatto più d'una volta in questa maniera del *termine* per ornare gli altari principali di alcune chiese o le spalle dei cammini.

Termine marino — (terme marin) — Ornato capriccioso che è stato talvolta applicato a fontane, a grotte, ad edificj idraulici; e consiste in figure a mezzo corpo di tritoni, la cui parte inferiore, invece d'essere a guaina, termina a doppia coda di pesce attortigliata.

Termine rustico — (terme rustique) — *Termine* la cui guaina è tagliata a bugne, o scolpita a somiglianza delle concrezioni lapidifiche, ed il corpo rappresenta qualche divinità campestre.

TERMINE, CONTRASSEGNO DI CONFINE — (Borne) — Pietra che serve a marcare i limiti, ed è confine tra una possessione e l'altra.

TERMINI MIGLIARI — (Termes milliaires) — Trovasi data una tale denominazione alle così dette *erme*, vale a dire a certe figure di Mercurio consistenti in una testa di questo nume posta sopra una lunga pietra, o quadrata, o restremata al basso in forma di guaina.

Questa sorta di *termini* presso i Greci servivano ad indicare gli stadj o le distanze delle strade. Plauto li chiama *lares viales*. Le strade, come è noto, e la sicurezza delle strade, erano sotto la protezione di Mercurio. Vi erano di questi *termini* ermetici a parecchie teste, probabilmente per corrispondere a più vie. Si vede in Roma, alla estremità del ponte Fabricio, due di questi *termini*, che hanno quattro teste ciascheduno, da cui è derivata poi a quel ponte la moderna denominazione di *ponte quattro capi*.

TERRA — (Terre) — La materia, cui si dà questo nome, se la consideriamo od impieghiamo nel suo stato naturale o primitivo, non può dar luogo nè a molte nozioni, nè a moltiplici usi applicabili alla costruzione. Non è già che la terra non comporti innumerabili varietà di qualità, la cui analisi e conoscenza sono indispensabili alle arti di assoluta necessità fra le quali primeggia l'agricoltura. Ma se l'architetto deve avere alcune cognizioni su queste varietà, non lo sarà che sotto i rapporti che la natura dei terreni ove si innalzerà la fabbrica potranno avere, o colle fondazioni che si affiderà loro, o coi materiali che ne risentiranno l'influenza.

Ciò che la *terra* ha di più applicabile all'arte di edificare, si riferisce all'impiego che se ne fa come materia propria a formare i muri. Il più semplice e

grossano impiego consiste nel fare di una terra grassa sciolta e mescolata talvolta con altre sostanze che vi formano presa, ora dei muri di divisione fra campi e giardini, ora delle capanne o dei tugurj pei contadini, che non hanno altri mezzi per costruirsi delle case. Questo processo suggerito dalla semplice natura, e di cui si fa uso tuttora in parecchi luoghi, ha ricevuto, e, come pare, da tempo rimoto, un certo perfezionamento che ne fa un regolare processo di cui abbiamo reso conto a suo luogo sotto il nome di *Pisè*, con cui viene denominato, e che procura a questa specie di costruzione una solidità, una proprietà esteriore, ed una regolarità che lo rendono applicabile a molti piccoli corpi di fabbricati rurali.

Ma la *terra* o creta è stata da' più remoti tempi messa in opera per formare mattoni che servirono ad opere grandiose e durevoli. All' articolo Mattone abbiamo dato copiosi dettagli su questa specie di materiali e sulle sue varietà, particolarmente sull' impiego che fece l'Egitto dei mattoni crudi, vale a dire di *terra* semplicemente seccata al sole. I viaggiatori che sonosi innoltrati colle loro ricerche in quelle regioni ed a più centinaja di leghe al di là delle cateratte del Nilo, hanno dovunque riscontrato avanzi di costruzioni antiche in mattoni crudi, e gli abitanti di quel paese anche al presente fanno uso di questi materiali nelle loro fabbriche. È vero che questi non possono convenire che ne' climi, ove piove rare volte, e dove non si conoscono quelle vicende di temperatura, che nell' inverno del nord fanno succedere alle pioggie ed alle cause di umidità il gelo e lo sgelamento, alla cui azione non potrebbero resistere materiali di *terra* cruda.

TERRA COTTA — (Terre cuite) — Abbiamo a lungo parlato dell' uso che l'architettura greca ha fatto della terra argillosa cotta come mezzo di costruzione (V. Mattone). Quello che abbiamo detto intorno alla durata ed alla solidità di questa materia applicata alla murazione, possiamo ripeterlo circa la sua applicazione all'ornato ed alla decorazione degli edificj. La quantità innumerevole di frammenti e di opere di *terra cotta* pervenuti fino a noi, prova che se questa materia cede a tutte le altre per il pregio, lo splendore e la bellezza, essa però ha su quelle, oltre il vantaggio della economia, quello di non invogliare l'altrui cupidità; aggiugneremo di più che essa è per avventura dotata di maggior resistenza contro le cause ordinarie della distruzione.

Noi ci scosteremmo di troppo dai limiti di ciò che forma l'oggetto del presente Dizionario, se volessimo enumerare solamente tutti gli usi della *terra cotta* presso gli antichi. La plastica, che formò una delle quattro parti dell'arte della scultura nella Grecia, e che ebbe innumerevoli attribuzioni, può essere considerata e definita in gran parte come arte di lavorare in *terra cotta.* I soli rapporti sotto i quali ci vien fatto di qui considerarne i prodotti, sono quelli che abbracciano le opere o di bassorilievo, o di statuaria, con cui l' architettura da tempi antichissimi ornò gli edificj, ed in particolare i tempj.

Non è a porsi in dubbio che la *terra cotta* per le statue non sia stata impiegata ad ornare i frontispizj de' tempj, quando erano costruiti di legno. Perciò il tempio etrusco, come ci viene descritto da Vitruvio, e come praticavasi in Roma anche a' suoi giorni, non ammetteva ne' frontoni e sugli acroterj che statue di *terra cotta*, a fine di non caricare di troppo le travi che formavano la trabeazione. Ora ognuno sa che la leggerezza è la proprietà principale delle opere fatte di *terra cotta*, essendo necessario per cuocersi bene, quando la massa è voluminosa, che sia internamente vuota.

Se la pratica della *terra cotta*, per altre ragioni, fu una delle prime e più antiche nella formazione de' simulacri divini, essa per altro non cessò d'aver luogo ne' secoli posteriori quando l'arte fu perfezionata. Altre volte, come anche al presente, vi erano tutte le gradazioni nella grandezza e nel lusso degli edificj sacri. L'oro e l'avorio, i metalli ed i marmi, potevano brillare in mezzo ai tempj principali, intantochè nella stessa città gli altri piccoli tempj meno riccamente ornati si contentavano d' un idolo di legno, o di un nume di argilla.

Pausania fa menzione di statue in *terra cotta*, che si vedevano ancora a' suoi giorni in varj tempj della Grecia: e non le dà per opere antiche, come fa notare rispetto a parecchi simulacri di legno. Da una parte è da credere che la divozione abbia perpetuato antiche effigie fatte di tale materia; e può supporsi, d' altra parte, che molte di esse abbiano ceduto il posto ad opere più preziose. Ecco senza dubbio la ragione per la quale le statue antiche di *terra cotta* sono così rare a' nostri giorni. Appena, a creder nostro, se ne potrebbe citare una che sia stata trovata nelle rovine di Roma. Sonosene però conservate sotto le ceneri che hanno seppellità Pompej, e si possono vedere nel Museo di Napoli: il loro stile non le annunzia di un' epoca molto antica.

Se il tempo ci ha trasmesso pochissime statue antiche di *terra cotta*, non è così dei bassirilievi eseguiti con questa materia. La quantità che ne esiste, e di cui quasi tutte le collezioni di antichità si sono più o meno arricchite, ci mostra che l' architettura le impiegò volentieri quali ornamenti per gli edificj. La bellezza della scultura in parecchie di queste opere, la eleganza delle loro forme, la perfezione del disegno delle loro figure, tutto concorre ad attestare che i monumenti, a cui queste *terre cotte* furono applicate, appartennero all'epoca dell'arte più sviluppata.

Esse vennero di preferenza impiegate ne'fregi dei tempj. L'arte del getto, che presso gli antichi formava una parte necessaria della plastica, somministrò il mezzo più economico di moltiplicare questa sorta di opere. Vi sono in questo genere delle cose tanto probabili, che potrebbero dispensarci dal provarle. Ma le ripetizioni innumerevoli ed identiche delle stesse

figure, delle stesse composizioni di *terra cotta*, che si osservano nelle raccolte di questo genere, dimostrano che tutte queste copie escirono da una stessa forma, fatta egualmente di *terra cotta*, come se ne può vedere la prova nella tav. 53 della *Collezione dei lavori in terra cotta*, del signor d'Agincourt. Molti di questi bassirilievi hanno il fondo forato da un buco abbastanza grande perchè vi possa passare una corda; lo che ha fatto conghietturare ad un critico, male a proposito secondo noi, che venissero sospese nelle officine per servir di modello. A noi si affaccia una supposizione molto più naturale, che vien confermata ad evidenza dai due bassirilievi di uno stesso fregio, tav. 7 della *Collezione* poc'anzi citata. Sopra ciascheduno scorgesi la traccia di quattro buchi che, ripartiti inegualmente sul campo o sul fondo delle figure, non hanno certamente potuto servire all'uso indicato. Pare indubitato che questi buchi sieno stati praticati coll'intendimento di ricevere dei ramponi di metallo che, attraversando la grossezza della *terra cotta*, erano impiombati nel sodo della costruzione, ed i cui fori scomparivano in seguito mediante l'introduzione di qualche stucco o malta.

Alla Collezione, di cui abbiamo più sopra indicato il titolo, rimandiamo il lettore che bramasse conoscere in quanti generi d'ornati architettonici venne impiegata la *terra cotta*. Ma per farsi una più giusta idea della varietà, dell'eleganza e del buon gusto di un gran numero di soggetti che la plastica seppe moltiplicare in questo genere, vuol essere soprattutto consultata la bella collezione di M. Towneley, che, dopo la morte di questo insigne amatore, è passata in quella del *British Museum*, e che è stata pubblicata sotto il titolo di *A Description of the collection of ancient terracottas*. Vi si osserva un buon numero di composizioni che trovansi altresì ne'bassirilievi di marmo; di maniera che non saprebbesi dire se i marmi sieno stati copiati dalle *terre cotte*, o se quest'ultime sieno ripetizioni di marmi rinomati.

Le *terre cotte* che fecero parte, sotto varj rapporti, degli ornati di qualsiasi genere degli antichi edificj, vennero bene spesso colorite: la qual cosa non recherà maraviglia a coloro che sanno quanto fosse usitata e generale la pratica di dipingere per sino l'esterno dei monumenti sacri e profani. La serie dei bassirilievi volsci in *terra cotta* trovati a Velletri, ce li fa vedere coperti di varie tinte, che danno loro sino ad un certo grado l'apparenza di quadri. Ma l'intonaco a colori può aver servito a rendere, con una tinta eguale, la materia più uniforme all'occhio, come altresì a difenderla dalle intemperie delle stagioni.

L'uso degli ornati di *terra cotta* in architettura si è conservato per tradizione in Italia. Le città di Milano, di Pisa, di Siena, di Firenze, di Venezia, di Roma, di Napoli, e suoi dintorni, somministrano mille esempj di quest'uso dopo il risorgimento delle arti.

Fra le *terre cotte*, che nel secolo decimosesto formarono uno degli ornati principali de' palazzi e delle abitazioni particolari, debbono essere annoverate quelle opere o scompartimenti di ogni genere, il cui fondo di materia argillosa indurita al fuoco, veniva coperto d'uno smalto di majolica variamente colorita. Questo processo, divenuto comune ne' lavori di stoviglie, fu a quell'epoca impiegato con altrettanto gusto che successo nella decorazione non meno esterna che interna. Atto a sostituire con estrema solidità, senza alcuna grossezza, le tinte variate della pittura ornamentale, e le forme in rilievo più o meno sporgenti della scultura, esso ebbe inoltre il vantaggio di moltiplicarne all'infinito i prodotti, e di appropriarsi tutto ciò che appartiene alla sfera della decorazione. I fogliami, i frutti, i fiori, le ghirlande, i festoni, tutti i capricci d'imitazione di teste di animali simbolici, di parti staccate o troncate del regno animale o vegetale, furono riprodotti con colori variati, e formarono scomparti che gareggiarono colle invenzioni dell'arabesco.

Quest'arte, ai prodotti della quale si dà il nome di *porcellana*, usciva pur essa dall'Italia, e gli artisti di quel paese ne propagarono il gusto in Francia. Antichi castelli ne hanno conservato qualche vestigio. Non sono più di quarant'anni che il genio della distruzione si piacque di far crollare la massa intera, precedentemente ruinata, del rinomato castello, che era stato fabbricato da Francesco I nel bosco di Bologna, vicino a Parigi, denominandolo Madrid in memoria della sua cattività nella capitale della Spagna. Tutti gli ornati interni ed esterni di quel castello brillavano ancora dello splendore de' colori, e de' bassirilievi smaltati, il cui fondo era di *terra cotta*.

Abbiamo veduto che la economia è uno de' vantaggi del processo che, presentando una forma una volta fatta particolarmente per gli ornati ricorrenti, mette a portata di farne all'infinito la ripetizione esatta per le impronte che l'argilla inumidita permette di trarne. Ognuno sa quanto sia proprio della decorazione architettonica e dell'arabesco di riprodurre o come continuati, o come facenti riscontro, gli stessi oggetti e gli stessi dettagli di figure simmetriche. Ma più di tutto nelle fabbriche costruite con materiali economici, nelle case comuni di città e di campagna, ove si cerca il diletto senza spesa, può, a parer nostro, convenire il processo degli ornati di *terra cotta*, fatti di getto. — Il gesso, come sappiamo, è a Parigi segnatamente la materia pressochè unica di cui si faccia uso per produrre con economia o gli ornati od i bassirilievi, di cui si vuol decorare l'esterno delle case. Ma sappiamo altresì che non vi ha cosa meno durevole del gesso. Perchè non si ricorre dunque alla *terra cotta*, che è suscettibile della stessa economia, mediante il getto, ed anche di ricevere e di conservare tutti i colori che possono metterla d'accordo con quelli dei materiali destinati a riceverla? —

TERRAJUOLO — (Terrassier) — Colui che fa sterrati, o alzati di terra; che lavora a scavi di terra, o al trasposto di essa.

TERRAPIENO — (Terre-plein) — Nome generico che suol darsi ad ogni ammasso di terra chiusa fra muri o per far terrazzi, o per servir di via o di comunicazione da un luogo ad un altro, o di baluardi nelle città fortificate.

* TERRATO — Riparo fatto di terra. Si prende anche per *battuto*, *sollajo*. — ALB.

* TERRAZZINO — Piccolo terrazzo. — ALB.

TERRAZZO — (Terrasse) — Questo vocabolo si piglia in due sensi, i quali se un' idea comune sembra fra loro avvicinarli, ne sono però separati dai due usi distinti, cui si fa servire il vocabolo stesso.

Stando alla etimologia della parola, *terrazzo* è un' opra di terra, un terrapieno, sia che la natura secondo la diversità de'siti ne abbia fornita essa medesima all'architettura od all'arte de' giardini la formazione primitiva, sia che l' arte, a forza di terre trasportate ed accumulate, giunga a produrne la massa e l'elevazione; e *terrazzo* è pure la denominazione che suol darsi a qualunque copertura di fabbricato costruita a piattaforma.

TERRAZZO (*come opera di terra*, *terrapieno*). L' opera, così denominata, suol praticarsi o per utilità o per piacere. Come oggetto utile essa viene particolarmente applicata alle fortificazioni delle città. A simili opere noi andiamo debitori di que' bastioni che ancora sussistono in molte città, e che divenuti inutili dopo che è stato cambiato il sistema d'attacco e di difesa, sono stati convertiti in passeggi piantati di alberi. Si toglievano d'ordinario le terre, che dovevano produrre queste elevazioni, dai fossati che si scavavano intorno alle mura, e che in seguito venivano riempiti di acqua. Ma questa specie d' opere non sono di pertinenza del presente dizionario.

Il *terrazzo*, qualunque sia l' uso cui viene destinato, entra però nelle attribuzioni dell'arte di edificare, quando è necessario di sostenere mediante spalle di murazione gli ammassi di terra che si fanno a quell' altezza che occorre.

Noi troviamo che nell' antichità si adoperarono in questo modo i *terrazzi* per formare vastissimi monumenti. L' uso delle tombe diede origine a queste opere immense. È noto che in molti paesi antichi, e soprattutto nella Grecia, le così dette tombe, *tumuli*, altro non furono per lungo tempo che una prominenza naturale o artificiale di terra, sormontata da colonne o da cippi, la cui base era contornata da una murazione. Pausania (*lib. II. c.* 29) descrive formata in questa guisa la tomba di Foca. Quando il *tumulo* aveva poca elevazione, non eravi alcun bisogno di costruzione, nè di opera propriamente detta a *terrazzo*. Ma la storia antica, le descrizioni e gli avanzi ancor sussistenti, provano che vi furono immensi *tumuli*, ammassi considerevoli di terra, i quali non possono essere spiegati se non come *terrazzi*. Tale si era (scrive Erodoto) nella Lidia l'antico monumento sepolcrale del re Aliate, padre di Creso. Il suo basamento era di grosse pietre; il resto, aggiugne lo storico, era un ammasso di terra. Il suo circuito al basso era di 590 tese; i due piccoli lati dovevano avere ciascuno 94 tese. Così lo scrittore greco dice che, eccettuati i monumenti dell'Egitto e di Babilonia, era un' opera di gran lunga superiore a tutte quelle che si vedevano altrove.

Resta però a comprendersi come Erodoto abbia potuto vantare sino a questo segno un' opera, che, tranne il basamento, parte secondaria ed insignificante di un monumento, altro non era che una montagna artificiale, se il suo alzato non consisteva che in un monte di terra.

Un altro monumento antico, ma posteriore, descritto con maggiori dettagli da Strabone, e di cui sussistono avanzi e tradizioni, il mausoleo d'Augusto in Roma, era esso pure un enorme ammasso artificiale di terra, come il sito lo dimostra, avente piantagioni di alberi verdi sino alla sua sommità, che era sormontata dalla statua colossale in bronzo dell' imperatore. Ora non è permesso il credere che la magnificenza del mausoleo d'Augusto, che venne annoverato fra le maraviglie del mondo, si limitasse ad essere un monte di terra trasportata, sul pendio del quale sorgessero degli alberi. Laonde secondo la indicazione di Strabone e le tracce ancora sussistenti, non si è esitato di riordinarlo, è già gran tempo, come formato di *terrazzi* rotondi solidamente costruiti in rientranza gli uni al di sopra degli altri. Su questi *terrazzi* erano piantate file di cipressi, che, di piano in piano, arrivavano e conducevano sino alla sommità.

La tomba d'Augusto può servire pertanto di commentario alla nozione di Erodoto sul monumento di Aliate. Invece di essere un semplice monte di terra, naturale o artificiale, essa avrà presentato dei *terrazzi* tutto all' intorno, solidamente costruiti a piani, e dell' altezza, per quanto la dimensione del suo basamento fa presumere, di 400 a 500 piedi.

Tutti i critici che hanno cercato di dare una spiegazione plausibile dei così detti giardini pensili di Babilonia, convengono che per essere stati così chiamati, dovevano essere, e forse lo saranno stati, altrettanti *terrazzi* o ammassi di terra sostenuti da murazioni, ma innalzati su portici ad arcate che davano loro l'aspetto di essere sospesi in aria. Ora, si aveva in Babilonia, per fare opere consimili, il vantaggio della malta di bitume, che l' umidità non poteva alterare.

La natura, senza dubbio, ha più o meno suggerito l' uso dei *terrazzi* per l'abbellimento delle abitazioni e de' giardini, particolarmente ne'paesi montuosi. Perciò devonsi distinguere in questo genere di opere quelle prodotte dalla disuguaglianza del suolo dalle altre che dipendono dall' arte.

Da per tutto, ove si fabbricava su terreni montuosi,

il *terrazzo* divenne come una specie di condizione obbligata della disposizione dell'architetto; e se i *terrazzi* semplici o a più piani accrescono l'aspetto del fabbricato, non può dirsi di qual piacere sieno essi per le belle viste che procurano.

Il *terrazzo* più famoso che meriti di essere citato ne'dintorni di Parigi è quello di S. Germano en-Laye, non meno ragguardevole per la sua lunghezza e situazione che per la grande estensione di paese, che da quel punto presenta all'occhio dello spettatore.

Il *terrazzo* divenne spesso un ornato pei giardini del genere regolare; perocchè, per gli altri, il cui sistema e gusto non ammettono l'impiego delle linee rette, è evidente che un *terrazzo* in cotto non vi potrebbe aver luogo. Non è per altro a supporsi che la costruzione o la murazione sia sempre necessaria alla formazione di un *terrazzo*. Quando la natura fornisce da sè delle prominenze di una terra forte e compatta, basta praticarvi dei *terrazzi* a scarpa e a pendio. Spesso ancora non si riveste di pietre o di murazione che un sol lato, e l'altro si taglia a dolce pendio, che si può coprir d'erba per meglio ovviare allo scoscendimento delle *terre*.

I *terrazzi* hanno luogo ne'giardini o su terreni piani per procurare viste variate, o per togliere le ineguaglianze. In tutti i casi, si adornano di alberi diversi o di arbusti, di vasi e simili collocati su dadi di pietra. Vi si innalzano delle statue, che, messe in linea e simmetricamente disposte, formano una veduta magnifica e teatrale. Vi sono giardini che presentano ne'loro *terrazzi*, nella loro disposizione e corrispondenza, un impiego di statue più nobile e meglio appropriato al locale, quanto il giardino delle Tuilerie a Parigi.

TERRAZZO (*come copertura a piattaforma*) — Questo vocabolo (come abbiamo veduto) significa nel senso naturale e primitivo, una massa di terra, alta, agguagliata e piana, ordinariamente sostenuta da muri, dalla quale si dominano gli oggetti circostanti. Sarebbe egli mai per alcuna di queste proprietà, che venne trasportato questo vocabolo, tanto in italiano, quanto in francese, a quella specie di copertura degli edificj, che, invece di tetto, presenta alla loro sommità una superficie piana, agguagliata e sostenuta da muri?

Tale, del resto, è la definizione delle coperture a *terrazzo* o a piattaforma che sormontano universalmente gli edificj in certi paesi, e sono ancora più o meno usitate in alcuni altri.

Nessun dubbio, che le diverse temperature e le variate influenze dei climi non abbiano determinato, in ciascun paese, il modo di copertura da darsi ai fabbricati, e da preferirsi, secondo il maggiore o minor comodo e piacere, secondo anche la quantità dei bisogni che dipendono da cause naturali, ed in fine secondo i materiali ed i mezzi che incontra e mette in opera l'arte di edificare.

Così noi vediamo, anche a'nostri giorni che certi paesi, come praticarono sino dalla più remota antichità, non impiegano altra forma di copertura che quella dei *terrazzi* alla sommità delle loro abitazioni. La Bibbia è piena di citazioni che comprovano quest'uso presso gli Ebrei. Nel Deuteronomio (*capo* XXII, *v.* 8) un articolo raccomanda espressamente di stabilire sulla copertura della casa, e tutto all'intorno, un parapetto per timore di rendersi colpevole della morte di colui che si cadesse a basso, per mancanza di questa precauzione. Secondo le relazioni de'viaggiatori moderni, e dietro i disegni che ci vengono mostrati delle case attuali della Giudea, tutti gli edificj terminano presentemente a *terrazzo*. Tale dev'essere stato, se vogliam credere alle pratiche tuttora usitate, l'uso comune di tutto l'Oriente.

La cognizione che abbiamo del clima dell'Egitto, in cui le piogge sono estremamente rare, e le nevi ignote del pari che il ghiaccio, basterebbe per farci pensare che ivi non si dovevano conoscere che le coperture a *terrazzo*, se la mancanza di legname che ha sempre provato questo paese non ne fosse una prova novella, e se gli avanzi innumerevoli dei suoi edificj, come altresì il carattere eminentemente significativo, sotto quest'aspetto, della sua architettura, non fosse la dimostrazione incontrastabile dell'uso delle piatteforme invece dei tetti in tutti gli edificj. Fra il numero infinito degli avanzi dell'architettura egiziana in tutti i paesi ov'essa si è propagata, non è stata per anco scoperta la forma d'un frontone, segno caratteristico del tetto di legname. Noi abbiamo reso conto all'articolo di questa architettura (V. Egiziana Architettura) del modo uniforme con cui erano coperti tutti gli edificj, i tempj, i peripteri, le gallerie, gl'interni d'ogni genere, se per altro si può dare il nome d'interno a ciò che non poteva essere coperto che da lastre di pietra che poggiavano da un muro all'altro, o da una all'altra colonna. Non avendo conosciuto nè l'uso delle larghe travi nelle loro costruzioni, nè la pratica delle vòlte, gli Egizi furono obbligati di moltiplicare in singolar modo le stesse masse le une in seguito alle altre, e soprattutto le colonne, nelle loro grandi sale polistile, perchè essi non avevano, per coprirle a soffitto, che pietre d'una data dimensione. Ecco perchè tutto è a *terrazzo* ne'loro monumenti. Ora quello che noi riguardiamo come un effetto necessario del loro sistema e de'loro mezzi di edificare, Erodoto l'aveva notato, e ce lo ha poi dipinto con molta esattezza nella sua descrizione del Labirinto, quando, collocandosi sopra un'altezza da cui scorgevasi a volo d'uccello quest'insieme contiguo di tante masse di edificj, ne paragona l'aspetto a quello di una pianura di pietre. Si può ben credere che le abitazioni particolari dell'Egitto antico non abbiano avuto altra copertura che quella dei *terrazzi*.

L'uso dei tetti in legname fu senza dubbio diffuso in Grecia ed in Italia; ma non devesi però escludere interamente l'impiego delle coperture a piattaforma.

Se esistono pochi o nessun avanzo di *terrazzi* nelle ruine degli edificj greci o romani, la causa ne è evidente, ed è che i fastigi di tutti i fabbricati son i più esposti ai colpi della distruzione. Ma una quantità di passi e di documenti raccolti presso gli scrittori non permette di porre in dubbio che, dalla più remota antichità, vi ebbero case e palazzi coperti da *terrazzi*. Per esempio, Omero ce ne dà una prova nel racconto che fa (*Odissea lib. x, v.* 522) della morte di Elpenore. Egli riferisce che essendo stato a dormire sul *terrazzo* del palazzo di Circe, il quale mancava di parapetto da una parte, ed essendo mal desto, invece di andare dalla parte della scala, cadde dall'alto della casa sul suolo. Si potrebbero citare altri tratti presso gli scrittori latini, in prova dell'uso de' *terrazzi*, se non bastasse il rimandare il lettore a Vitruvio, il quale (*lib. vii, cap.* 1) ci fa sapere in qual maniera le *aree* debbano essere eseguite, quando erano praticate allo scoperto *sub dio*. Questi dettagli sono stati da noi riferiti all'articolo Area.

L'Italia moderna deve alla buona qualità de' suoi intonachi, quelli di Napoli specialmente, l'uso generale dei *terrazzi* sulle case. Tutte quelle della città suddetta sono terminate da *terrazzi* che hanno un parapetto verso la contrada. L'uso comune della pozzolana permette di coprire in questo modo le case di un massiccio così fitto e impermeabile alle acque piovane. La mitezza della stagione invernale garantisce inoltre questa specie di smalto dalle ingiurie del ghiaccio. Roma moderna usa assai volontieri i *terrazzi* alla sommità di molti palazzi e case; tuttavolta la maggior parte trovasi sormontata da *meniani*, o logge; piccole costruzioni che mettono almeno perpendicolarmente i *terrazzi* al coperto dalle pioggie.

Più ci innoltriamo verso il nord, più rari diventano i *terrazzi*. Il clima ne fa molto meno sentire il bisogno ed il piacere. Vi si prova per poco e di rado il bisogno di gioirvi della freschezza e della vista che procurano i luoghi eminenti; e la lunghezza degl' inverni, la caduta delle nevi soprattutto, esigono tetti solidi e più o meno acuti. È stato osservato che si potrebbe in qualche modo calcolare i climi dalla copia o mancanza de' tetti, e dalla pendenza più o meno ripida dei medesimi.

In Francia si fanno pochi *terrazzi*, e indipendentemente da molte altre ragioni, non sembra che sino al presente siasi riuscito a far adottare un intonaco od un mastice durevole e impermeabile, sebbene certe prove recenti abbiano fatto concepire qualche speranza su questo proposito.

Alla formazione de' *tempj* in Francia, si ricorre per lo più a due processi: a quello delle lastre di pietra ed all'altro delle lamine di piombo. Gl' inconvenienti ne sono in generale riconosciuti quando le piatteforme, che vi si praticano in tal modo, hanno luogo su palchi di travi. Noi non intendiamo però discorrere del pericolo dei *terrazzi* se non che rispetto a questa sorta di costruzioni, che sono quelle delle abitazioni e delle case comuni. Se trattasi, in fatti, di edificj che richiedano o ammettano dei *terrazzi* su vôlte di pietra o di solida murazione, si può allora coprirne le piatteforme con pietre d'una grossezza e d'un volume che assicurino la loro solidità, e le rendano meno permeabili alla umidità.

Ma il primo processo di fare i *terrazzi* nelle fabbriche ordinarie sulle travi non adopera pietre così estese e di una grossezza simile. Sono al contrario semplici lastre, le quali per lo più si riducono alla grossezza dei quadri. Si evita così di dar loro maggior lunghezza, per timore che non si rompano; e quindi il bisogno, moltiplicandole, di moltiplicare altresì le loro commessure. Ora, queste commessure moltiplicate, richiedendo l'uso della malta destinata ad unirle, cagionano, secondo la natura di questa malta, le frequenti disunioni che avvengono per le infiltrazioni della pioggia. Le ineguaglianze che si manifestano nelle fabbriche, il lavoro del legname, tendono altresì ad alterare il livello delle lastre. Aggiungasi che la poca grossezza di queste lastre destinate a ricevere le acque pluviali, a subire l'azione delle nevi che vi cadono sopra, dei gelicidj e soprattutto del disgelo, fa sì che siano facilmente penetrate dall' umidità, e ne trasmettano il principio dissolvente al massiccio ch' esse ricoprono.

Una parte di queste osservazioni può esser fatta intorno alle coperture a *terrazzo* in piombo. Questo metallo duttile e facile a risentirsi e a stendersi, ha l'inconveniente d'essere poroso, e di trasmettere l' umidità più ancora della pietra. È necessario praticarvi anche delle saldature, che producono non lievi inconvenienti. Altri metalli ancora possono essere sostituiti al piombo, ma nulla impedisce che la umidità ch' essi trasmettono non faccia marcire le travi sulle quali sono stabiliti simili *terrazzi*.

TERRENO — (Terrein, o Terrain) — Questo vocabolo non è sinonimo di *terra*. Esso esprime nell'arte di fabbricare, o lo spazio del suolo su cui si innalza una fabbrica, o la natura stessa di questo suolo, considerata non solo alla sua superficie, ma ben anche nella sua profondità.

È importantissimo il conoscer bene il terreno sul quale ci proponiamo di fabbricare, vale a dire conoscerne il fondo. Ma il fondo d'un *terreno* è variabile. La terra si compone di strati di una natura sì differente, che rare volte ci è dato di prevedere ciò che sarà definitivamente il suolo su cui dobbiamo gittare le fondamenta. I *terreni* presentano dei fondi di diversa densità o consistenza, come di roccia, di tufo, di ghiaja, di sabbia, ecc.; e quindi è necessario aver riguardo a tutte queste varietà.

Terreno qualche volta non significa altro che spazio, come abbiamo già detto.

Gli antichi lasciavano spesso nella vicinanza dei loro tempj dei *terreni* consacrati, sui quali non era permesso il fabbricare.

TESA — (Toise) — Specie di misura che varia secondo i luoghi. Quella di Parigi, che si usa comunemente, è della lunghezza di sei piedi.

* TESELLATI — Dicevansi dagli antichi i pavimenti ed altri lavori fatti a musaico. — *boss.*

TESORO — (Trésor) — Sotto il rapporto dell' architettura la parola *tesoro* indica un locale, un fabbricato, destinato alla custodia del danaro pubblico, ed a tenere in serbo una quantità di oggetti preziosi, come metalli, opere rare, ecc.

Noi troviamo antichissime menzioni di fabbricati costruiti nella Grecia per servir di *tesoro*, o di deposito, alle ricchezze dei principi. Agamede e Trofonio avevano edificate per Irico, a Orcomene, un *tesoro*, con un segreto che non era conosciuto che da lor due (V. Pausania *lib. ix*, *c.* 37). Irico, accortosi che l'oro andava diminuendo, tese un' insidia in cui Trofonio restò accalappiato. Un altro edificio dello stesso genere, ma molto più famoso, fu nella stessa città di Orcomene il tesoro di Minia, che da Pausania viene citato come una delle maraviglie della Grecia; opera, egli dice, cotanto magnifica, che non ve n'ha una simile in tutto il mondo. In un altro luogo lo stesso scrittore (*lib. ix*, *c.* 36) si maraviglia come i Greci ammirassero più le cose straniere che le proprie, poichè (aggiunge egli) gli storici più illustri hanno descritto le piramidi d'Egitto con tutta esattezza, e nulla hanno detto del *tesoro* reale di Minia, nè delle mura di Tirinto, che non erano meno ammirabili delle dette piramidi. Questo *tesoro*, tutto di marmo, consisteva in una rotonda con vôlte terminante a punta, ed aveva alla sua sommità una pietra che formava la chiave di tutta la costruzione. Alcuni viaggiatori per isbaglio hanno dato il nome di *tesoro* ad un edificio rotondo costruito in forma di *tholus*, che sussiste anche in oggi in quella città. Questo monumento, di cui alcuni disegnatori ci hanno trasmesse la forma e le misure, è troppo inferiore alla idea dataci da Pausania del *tesoro* di Minia, perchè si possa cader in errore. Supponendolo pertanto di una remota antichità, è più verisimile di crederlo la tomba di quel re, o di qualche altro personaggio.

Alla parola *opistodomo* abbiamo dimostrato che la parte così denominata in molti grandiosi tempj, come quello di Minerva in Atene, era realmente un *tesoro*, e non solo il deposito delle ricche offerte fatte alla divinità, ma ben anche il luogo in cui si custodivano le somme provenienti dalle ammende, ed i fondi stessi dello stato. Chandler ha trovato nei frammenti di marmo e di inscrizioni del tempio, oggetti preziosi e di valore ch' erano stati posti sotto la salvaguardia del rispetto inspirato dal recinto sacro che li conteneva. Che vi potesse essere un altro locale destinato alla custodia dei danari dello stato, costruito di dietro al tempio, noi non possiamo nè affermarlo nè negarlo.

Ma la parola *opistodomo* indicando il locale posteriore del tempio, e tutti gli scrittori essendo fra loro d'accordo su tale destinazione, l'opinione contraria, tutta ipotetica, manca di probabilità.

Non bisogna d'altronde credere che le finanze dei piccoli stati della Grecia avessero bisogno di un locale sì vasto come lo esigerebbe ora, ne' grandi stati, attesa la moltiplicità delle varie specie di monete.

Pausania dà il nome di θησαυροι, tesori, a piccoli edificj compresi nel sacro recinto dell'*Altis* in Olimpia, ove ogni città teneva in deposito le offerte, le statue, gli oggetti votivi d'ogni genere che venivano dedicati al Nume. Cotesti *tesori* dovevano, quanto alla loro destinazione, essere somiglianti a quelli che noi pure chiamiamo collo stesso nome, in parecchi edificj religiosi de' nostri tempj, cioè a quei locali ove si tengono chiusi in armadj gli arredi sacri e le cose preziose di chiesa.

Una volta in Roma, il *tesoro* chiamavasi *aerarium*, perchè la prima moneta fu di rame. Vi ebbero diversi *tesori*, secondo la varietà o delle monete, o degli usi a cui le rendite pubbliche erano destinate. Per varj secoli il tempio di Saturno, situato sul pendio del Campidoglio, fu il deposito generale dei fondi pubblici. Sotto gl' imperatori vi ebbero parecchi *tesori* separati, e con diversi nomi. L'imperatore aveva il suo. Eravi un *tesoro* militare. Anche i pontefici avevano i loro *tesori*.

Noi chiamiamo *tesori*, come fu detto, anche i depositi di vasi antichi di chiesa, di reliquiarj, d'oggetti rari consacrati da pie tradizioni, che si conservano in luoghi forniti d'armadj, e posti sotto la custodia di alcuno de' religiosi ne' conventi che possedono di queste rarità. Perciò il *tesoro* un tempo a San Dionigio, e quello della Santa Cappella a Parigi, mostravano come oggetti di un valore inestimabile per antichità la superba tazza con due manichi d'agata sardoniata intorno alla quale erano stati incisi a rilievo i misteri orgici, e la grandissima agata sulla quale è rappresentata l'apoteosi d'Augusto e di Livia. Queste due antichità si trovano presentemente nel gabinetto delle antichità della Biblioteca del re a Parigi.

A' nostri giorni non si usa la parola *tesoro* se non accompagnata da *regio* o *pubblico*. Esso è un fabbricato, come tutti gli altri, in cui si tengono i registri di entrata, di uscita, e si eseguiscono le operazioni di contabilità, e dove si soddisfanno a tutte le spese del governo. Ne v'ha alcun segno che distingua questo edificio da tutti gli altri fabbricati destinati alla pubblica amministrazione.

TESSALONICA — (Tessalonique) — V. Salonicchio.

TESTA — (Tête) — Trattando delle nozioni che comporta, nelle sue relazioni colla scultura e coll'architettura, la parola che forma l'argomento di questo articolo, noi non ripeteremo nulla di quanto abbiamo sviluppato, e fors' anche un po' troppo al di là de' limiti della materia spettante al nostro Dizionario, alla parola Busto.

Sebbene la *testa* dell' uomo nella imitazione sepa-

rata che ne fa la scultura, sia la parte senza dubbio più importante, nondimeno sotto questo nome, come lo indica il suo vero significato tanto in francese che nell' italiano *busto*, è necessario comprendere la *testa* umana accompagnata da una porzione più o meno estesa del corpo, come le spalle, il petto e talvolta ancor più.

Noi qui considereremo solamente i diversi usi che l'architettura, ne'suoi ornati, fa della *testa* sola non pure dell' uomo, ma degli altri animali.

Uno degli usi più antichi della *testa* così considerata, a noi sembra essere quello che ne fecero l'architettura egiziana in uno de' suoi capitelli, il quale ha le quattro facce ornate d' una *testa* che si vuole quella d'Iside, con orecchie di vacca e l'acconciatura ordinaria delle statue femminili. Queste quattro *teste* sono addossate in guisa che ciascuna non presenta per così dire che la maschera od il viso, scolpito piuttosto a basso che a tutto rilievo. Questo capitello a *teste* d'Iside è frequentemente impiegato nell'Egitto, con non poche variazioni.

Una *testa* sola e senza busto fu spessissimo applicata dall'architettura greca come ornato simbolico, particolarmente nei serragli delle arcate. Perciò noi vediamo nell'anfiteatro di Capua ogni pietra formante la chiave di ciascuna arcata de'portici esterni di questo monumento, ornato d' una *testa* di divinità a rilievo molto elevato. Abbiamo già fatto notare, parlando dell'arco trionfale d'Augusto, nella città di Rimini delle *teste* di altissimo rilievo, scolpite su patere o scudi rotondi, che sono, come lo indicano i loro attributi, quelle di Giove, di Venere, di Nettuno e di Pallade.

Lo spazio denominato *metopa*, o intervallo che separa i triglifi nel fregio dorico, fu soventi volte ornato di queste parti rotonde che si credono patere o scudi, sui quali venivano scolpite delle *teste* di Medusa o di altri personaggi mitologici. Esiste ancora nelle collezioni d'antichità alcune parti di soffitto che sembrano come cassettoni circolari in marmo, il cui mezzo, in vece di rosoni o d'altro fiore, è occupato da una *testa* di scultura molto rilevata.

Nulla di più comune in tutti i monumenti architettonici o decorativi dell'uso di queste *teste* indicate sotto il nome di *maschere*, o mascheroni. Il culto di Bacco ed i misteri dionisiaci essendo stati diffusi presso tutti i popoli antichi, l'arte de' Greci s'impadronì della maggior parte de' simboli che le feste e le cerimonie avevano propagato. Anche il teatro non tardò a moltiplicare, per l'uso che vi faceva delle maschere, la rappresentazione di tutti i caratteri di cui avevano bisogno gli attori. La fabbrica delle maschere divenne una specie di scuola dell' arte di esprimere, coi lineamenti del volto, tutte le passioni, tutte le affezioni dell' anima; la scultura non poteva non attignere per l' ornato da questa sorgente copiosa di motivi e di soggetti, che da prima ebbero una relazione speciale coi monumenti, e che finirono per essere agli occhi altrettanti segni arbitrarj d' idee indeterminate. Di là, sotto il nome di *maschera*, o *mascherone* quelle rappresentazioni di *teste* capricciose, o isolate, o disposte sulla stessa linea, o sorreggenti dei festoni continuati.

I moderni hanno ereditato, nelle loro pratiche o abitudini decorative, l' uso antico di ornare con *teste* le chiavi delle arcate de' loro portici. Nessun' idea religiosa o politica essendosi frammischiata presso loro in tale uso, difficilmente si rinverrebbe in queste *teste* un motivo che fosse in rapporto coll' edificio a cui vengono applicate. Quando esse non sono oggetti triviali e senza alcun significato, lo che avvenne di sovente, la scultura si propone a soggetto arbitrario di rappresentare, sotto tratti diversi, o le stagioni, o le figure capricciose dei Fauni, dei Satiri, delle divinità agresti della favola, o semplicemente *teste* di età differenti e di variati caratteri, in cui si compiace di rendere sensibili, come nelle maschere antiche, la espressione capricciosa o in contrasto di tutte le fisonomie.

La religione cristiana ammette senza dubbio ed appropria all' ornato de' suoi tempj, particolarmente in medaglioni, i busti degli Apostoli e de' Santi. Ma come ornato di pratica e d' uso, non vi impiega altre *teste* senza busti, che quelle degli Angeli, o dei Cherubini alati. Le troviamo di sovente impiegate altresì al di sopra delle porte di sagrestia, dei battisterj, od in certe decorazioni di glorie.

Una quantità di *teste* d' animali servirono altresì nell'antichità di materia e d'ornati introdotti in molte parti dell' architettura. Chi non sa quanto fosse generale l'uso negli oggetti di lusso, come mobili, vasi, treppiedi, candelabri, utensili di ogni genere, che naturalmente si appropriano tutti i dettagli della decorazione architettonica? Quindi la pietra che forma la chiave dell'arcata del monumento trionfale di Rimini è ornato d'una *testa* di toro. Un simbolo eguale scorgesi nel fregio della tomba vicino a Roma, detta la *Torre di Metella*, alla quale però suol darsi più comunemente, ed a motivo di questa scultura, la denominazione di *Capo di bove*. Non potrebbesi annoverare le diverse specie di opere e di parti di edificj in cui la scultura ha impiegato la *testa* di leone. Essa figura su quasi tutte le urne ad uso de'bagni e delle fontane. Ora sembra servir di appiccagnolo ai finti anelli di marmo, ad imitazione degli anelli mobili che in realtà si adattavano alle vasche di metallo pei bagni; ora con più o men realtà fa da orificio vero o finto destinato allo scolo delle acque. La *testa* di ariete trovasi scolpita agli angoli di una infinità di are, di treppiedi e di cippi d' ogni sorta ecc.

L' uso de' sagrificj, nel paganesimo, divenne pur anco, per la imitazione degli oggetti che formano la materia del presente articolo, una sorgente abbondantissima di ornati. Non possiamo rifiutarci dal credere che dapprima si conservarono, come indicazione o commemorazione del sagrificio delle vittime, le *te-*

ste degli animali immolati, che probabilmente furono attaccate o alle pareti dei tempj o intorno alle are. Queste *teste* col lungo andare si scarnarono, ed i loro scheletri, dotati della facoltà di perpetuarsi, somministrarono alla scultura esempj così numerosi di quest' uso, che l' artista dovendo caratterizzare con un simbolo intelligibile a tutti, il luogo dei sagrificj, l' ara su cui erano stati consumati, fu indotto a riprodurre la immagine di quelle *teste* scarnate, che si chiamarono *bucranj;* ornate ancora delle bende sacre, dei festoni e delle ghirlande, con cui le vittime erano abbigliate.

Se questa pratica della scultura d'ornato trovò negli usi religiosi dell' antichità un' origine ed una ragione plausibile, è stato notato che nulla, presso i moderni, può autorizzare l'architettura ad impiegare indistintamente questa sorta d' ornato, il quale non essendo più in rapporto con alcuna delle nostre pratiche, ha ben anche l'inconveniente di presentare la vista di un oggetto poco gradevole. Non possiamo dunque approvare l'uso che l'architetto de Brosse ne ha fatto in alcune metope del fregio dorico nel palazzo del Lussemburgo.

Noi facciamo qui menzione di alcune pratiche di questo genere in un ordine di idee così analogo, quantunque meno importante, solamente per far vedere come sia nato, nell'antichità, l' uso comunissimo delle rappresentazioni, di cui abbiamo dato una breve enumerazione.

Quindi è che noi conosciamo certi usi moderni, i quali consistono egualmente nell'attaccare, come trofei, delle *teste* di animali uccisi a caccia, alle porte delle abitazioni dei cacciatori. Per questo si è veduto che in parecchi castelli l'architettura ha fatto con finte *teste* di diversi animali una specie d' insegna o d'inscrizione figurata della destinazione di certi luoghi: *teste* di cane sono state situate sulla facciata del fabbricato che serve di *canile;* sulle porte di un parco sonosi figurate *teste* di cervo o di cinghiale; *teste* di cavallo hanno decorato, come a Chantilly, il fabbricato delle scuderie; sonosi vedute *teste* di bue e di montone indicare un pubblico macello.

Chiamasi *testa* la estremità della lunghezza di qualunque si voglia cosa; come *testa del ponte*, *della camera* ecc.

* TESTACCIO — Lavoro di frammenti di terra cotta. Se ne ornavano altre volte i pavimenti ed anche le camere dei bagni. — *BOSS.*

* TESTATA — Cima della parte superiore di cosa solida, capo, punta, estremità. — *ALB.*

* TESTUGGINE — Così chiamasi per similitudine, la vôlta o il cielo della stanza. Alcune volte facevasi per ciò un' ossatura di ferro o di legno, che si copriva d' un intonaco o di stucco. Se ne trovarono le vestigia ad Ercolano ed a Pompei, ma le vôlte erano atterrate, non avendo potuto resistere alla catastrofe che seppellì quelle città. — *BOSS.*

* TESTUGGINATO — Fatto a guisa di testuggine.

* TETRAGONO — Voce greca, e vale quadrato, cioè d'ogni intorno uguale, e per tutto simile. — *BALD.*

TETRASTILO — (Tétrastyle) — Distinguevansi sotto alcuni rapporti, e classificavansi in vario modo, nel sistema architettonico, i tempj secondo la differenza dell'ordine, la conformazione del loro insieme, e la distribuzione delle colonne esteriori, secondo il maggiore o minore spazio de' loro intercolonnj, secondo il numero delle colonne assegnate al loro frontispizio. Sotto quest' ultimo punto di vista, il tempio *tetrastilo* era, come lo indica la formazione della parola, quello che aveva quattro colonne nel frontispizio. Tale, per esempio, si è quello denominato in Roma della *Fortuna virile.*

TETTO — (Comble-Toit) — Il *tetto* è, meno alcune eccezioni, una costruzione di legname. Non è già che non vi abbiano edificj la cui parte *culminante* non sia composta di materiali d'un altro genere. Tali sono, per esempio, le cupole e le vôlte più o meno elevate, nelle quali, senza eccettuarne il legname, s'impiega di preferenza le pietre, i mattoni e gl' intonachi necessarj. Dobbiamo anche aggiugnere che da qualche tempo non si è ommesso di impiegare nell' armatura di alcuni *tetti* il ferro invece del legname. Questi processi per altro non convengono che a vasti monumenti; sono ben di rado adoperati da noi, e soltanto in un piccol numero di costruzioni. Citeremo anche, come dipendenti dalla definizione generale di *tetto*, le piatteforme delle case o fabbricati a terrazzo, che la loro forma e denominazione impediscono di indicare con altro vocabolo.

Essendo il *tetto* pertanto una riunione di legname, noi siamo dispensati dall' entrare qui ne' dettagli, che abbiamo dato in altri articoli, dei processi pratici impiegati dal carpentiere, per dare ai pezzi del legname di cui è composto un *tetto* le disposizioni e le riunioni convenienti alle diverse sue forme.

Ci accontenteremo soltanto di dire che si distinguono tre specie principali di *tetti*. I *tetti* semplici, i quali non hanno che una pendenza o un declivo, quelli a due acque, e gli altri a groppa, od a più acque.

La prima specie di *tetto* è la più semplice di tutti. Se ne fa uso nelle case o ne' fabbricati, o isolati e che hanno poca profondità, o addossati ad altre fabbriche. Questi *tetti* possono avere una pendenza semplice o interrotta.

Il *tetto a due acque* è formato da due pendenze semplici o interrotte, inclinate in senso contrario, che formano un angolo alla sommità, e le cui estremità in lunghezza vanno a metter capo a muri che terminano anch' essi a triangolo, tipo primitivo del frontone, e che nelle fabbriche ordinarie chiamasi *fastigio*, *pignone*.

Il *tetto* a groppa è quello che termina alle due estremità in lunghezza, da due pendenze triangolari, che formano la gronda.

I *tetti* innalzati sopra un edificio di pianta qua-

drata, o fermati da qualche altro poligono regolare, quando sono composti di altrettanti pendj triangolari quanti sono i lati del poligono, in guisa da formare insieme una piramide, si chiamano *tetti a padiglione*. Si distinguono queste specie di padiglioni aggiugnendovi il nome del poligono che loro serve di base. Dicesi quindi un padiglione quadrato, triangolare, pentagono, ecc.

Diremo ora dei *tetti* interrotti, i quali si compongono di quattro superficie inclinate in senso contrario. Le due superiori che formano il così detto *tetto finto*, sono pochissimo inclinate, e le parti inferiori, ai quali si dà il nome di *vero tetto*, sono estremamente ripide.

Sonosi fatte varie ricerche per istabilire una teorica pratica secondo la quale poter determinare le pendenze dei *tetti* in ragione della temperatura di ogni clima, e della maniera con cui essi devono essere coperti.

È generalmente riconosciuto che ne' paesi caldi, piove meno che in quelli temperati; ed è noto altresì che le pioggie vi sono più abbondanti. La quantità di pioggia che cade in una volta, e la temperatura dell' aria, sono tali, che occorre poca pendenza allo scolamento delle acque, ed i *tetti* sono asciutti appena che la pioggia è cessata. Ne' paesi temperati, le pioggie sono meno copiose, ma più frequenti. Lo scolo è meno rapido, ed i *tetti*, più tardi ad asciugarsi, esigono una maggiore pendenza. Ne'paesi freddi, le pioggie sono più minute, la temperatura più umida; in fine le nevi che rimangono per lungo tempo sui *tetti* richiedono una pendenza ancor più considerevole che ne' climi temperati.

Vi deve pertanto essere una proporzione da osservarsi nella pendenza de' *tetti*, e questa proporzione può trovare una regola approssimativa nei gradi di temperetura di ciascun clima. Nondimeno si veggono in uno stesso paese degli edificj che hanno *tetti* altissimi, ed altri che gli hanno molto bassi. Vi sono anche dei *tetti*, e quest' uso fu commissimo in Francia, ne'quali i due estremi trovansi riuniti: tali sono quelli detti alla *mansarda*, ove la parte superiore non è inclinata che di 24 a 25 gradi, laddove la parte inferiore lo è di 64 a 66, vale a dire nella misura inversa di quella che la natura delle cose avrebbe richiesto.

Giova inoltre osservare che i *tetti* destinati ad essere coperti di piombo o di altro metallo, hanno bisogno d' una minore pendenza, dovendo la copertura formare un sol pezzo. Le *tegole* concave, le *tegole* fiamminghe, e quelle romane hanno bisogno d' una pendenza maggiore del piombo, e le *tegole* piatte, come anche l' ardesia, ne richiedono di più che le *tegole* concave.

Fra i processi che servono alla formazione de' *tetti*, senza far uso del legname, abbiamo compreso quello dell' armatura di ferro. Era già stata messa in uso questa pratica a Parigi nella costruzione della vôlta del teatro denominato in oggi *Teatro Francese* al palazzo reale. Da alcuni anni il ferro venne adoperato con successo nella formazione della grande copertura a cupola dell' edificio rotondo denominato *Piazza delle Biade*, e che ha rimpiazzata la precedente copertura a correnti, secondo il processo di Filiberto Delorme, ch' era stata da un incendio distrutta.

Non possiamo dispensarci dal collocare il processo economico di questo architetto nel numero di quelli che suppliscono con molto vantaggio, almeno in certi *tetti*, all' uso del legname. Esso consiste nello stabilire delle curve con tavole doppie, rattenute da legami, e riunite al basso da una piana. Questa specie di *tetti*, formano vere vôlte di legname a tutto sesto. Ogni curva serve di travicello e di cavalletto. La parte interna essendo lattovata, e coperta d' intonaco, forma una vòlta. Quanto all' esterno, per conformarsi alla pendenza del *tetto*, si aggiunge ad ogni curva delle tavole che formano un angolo al di sopra della sommità della vôlta. Verso il basso, si ragguagliano le curve sino al cornicione mediante altre tavole appositamente tagliate. (Per maggiori dettagli su questa forma di *tetto* veggasene la descrizione all' articolo Filiberto Delorme).

Esiste in Venezia, nella cupola della chiesa *della Salute*, che ha 76 piedi di diametro, un *tetto* costruito a un di presso con questo sistema. Le curve però, invece di essere formate dalle due grossezze delle tavole, sono composte di quattro grossezze, che formano insieme 5 pollici e 4 linee. Queste tavole sono fra loro riunite e fermate con chiodi. Le curve, in numero di 96, sono riunite al basso, in un cerchio formato da parecchie file di tavole, le une inchiodate sulle altre. Verso il terzo dell' altezza queste curve sono collegate insieme da un gran cerchio di ferro posato al di fuori, ed inchiodato su ciascuna curva.

Oltre alle denominazioni già indicate e considerate nel principio di questo articolo, si danno ai *tetti* altri aggiunti, che dipendono dalla varietà o de' loro dettagli, o del loro uso.

Dicesi quindi:

Tetto all' imperiale — (Comble à l'impériale) — *Tetto* il contorno del quale è a guisa di tallone rovesciato.

—— a fastigio — (Comble à pignon) — È un *tetto* sostenuto da un muro di pignone in faccia, come nella gran sala del Palazzo a Parigi.

—— a falde interrotte — (Comble brisé ou coupé) — Vedi più sopra.

—— a padiglione, testugginato — (Comble de pavillon) — (*Vedi più sopra*)

—— a cupola — (Comble en dôme) — *Tetto* di pianta quadrata e col contorno arcuato, come al Louvre.

—— in isquadra — (Comble en équerre) — *Tetto* il cui angolo alla sommità è retto, e tiene il mezzo fra il *tetto* acuto e quello depresso.

Tetto depresso, schiacciato — (Comble plat ou surbaissé) — *Tetto*, la cui altezza è proporzionata a quella di un frontone triangolare.

—— acuto, acuminato — (Comble pointu) — È un *tetto* i cui due lati fanno un angolo di 60 gradi. Chiamasi pure *tetto* a due acque.

—— a terrazzo — (Comble à terrasse) — È un *tetto* che, invece di terminare a fastigio o a punta, è tagliato quadratamente ad una certa altezza, e coperto da un terrazzo.

—— morto — Quella copertura della fabbrica, sopra la quale è fabbricato un terrazzo scoperto. Fassi questa per riguardo dell'acqua piovana, la quale cadendo sopra il terrazzo, se mai per caso penetrasse il pavimento, non vada per l'altre stanze sottoposte, ma esca nella strada per mezzo del *tetto morto*.

TETTOJA — (Toiture) — Tetto fatto in luogo sparto.

THOLUS, in greco θολος. Denominazione che i Romani ed i Greci diedero a quella forma di edificio o di costruzione, che noi chiamiamo *cupola*.

La forma degli edificj sferici e circolari nell'ordine delle invenzioni e delle operazioni dell'arte di fabbricare, non dovette prodursi che dopo la forma dei fabbricati rettilinei e quadrangolari. La natura delle cose indica questo andamento, qualunque sia stata la scelta della materia. Là ove da principio si adoperò la pietra, dovette trascorrere molto tempo prima che siasi tentato di far descrivere a una riunione di pietre tagliate le curve necessarie alla configurazione d'una vòlta, e soprattutto d'una vòlta sferica. Si è preteso che l'antico Egitto non ne abbia mai innalzato, almeno non se ne riscontra alcuna indicazione negli avanzi innumerevoli de' suoi monumenti.

A noi è sempre paruto che l'impiego del legno nelle primitive costruzioni sia stato il più favorevole alle invenzioni successive dell'arte, il più fecondo di combinazioni variate, il più proprio a suggerire all'architettura non solo per lo esteriore, per la regolarità delle distribuzioni, dei membri e delle parti, ma ben anche per la facilità delle coperture, per la grandezza ed estensione degl'interni. Là ove il legno divenne la materia prima delle costruzioni, gli alberi fornirono delle travi e delle piane proprie a fare dei soffitti di qualunque dimensione. Ma la semplice riunione dei correnti, che diedero la forma dei tetti insegnò ben presto l'arte di far prendere alle travi la curvità che richiede la configurazione delle arcate. Fatto in tal modo un arco, fu agevole il riunirne nella stessa guisa parecchi intorno ad un asse, e così si ebbe un *tholus*, ossia una cupola di legno.

Che quest'impiego del legno abbia esistito in Grecia per simili opere, è attestato dalla menzione che ha fatto Pausania del *Philippeum*, o monumento fabbricato da Filippo re di Macedonia, dopo la battaglia di Cheronea. Egli era, dicesi, costruito di mattoni, sopra una pianta circolare, e circondata da colonne. Alla sommità eravi un fiore in forma di papavero di bronzo, che formava il legame delle travi, di cui era composta la copertura. Conchiuderebbesi a torto da questo esempio e dal secolo in cui fu eseguito il monumento, che prima non se ne fossero fatti di simili, o che i Greci non avessero conosciuto da tempo più antico la pratica delle vòlte sferiche in pietre.

Dalla più remota antichità, l'edificio denominato il *Tesoro di Minia* era stato eseguito in marmo, ed era un vero *tholus*, come così lo chiama Pausania. Esso terminava a vòlta, la cui sommità non era troppo acuta. Una sola pietra serviva di chiave alla vòlta. Questa osservazione sulla forma poco acuta della sua sommità sembra indicare che altre costruzioni della stessa specie imitavano questa forma, vale a dire la forma piramidale.

E ciò doveva naturalmente risultare dal modello primitivo, che i tetti in legno avevano presentato all'arte di fabbricare in pietra. Noi ritroviamo questa forma di *tholus* a vòlta acuta in alcuni monumenti di mediocrissima importanza quanto all'estensione, i quali furono tombe di pietra, di cui si è conservato un grandissimo numero nella Sardegna. Essi terminano con un comignolo, il quale, senz'essere affatto acuto, lo è però abbastanza perchè la loro costruzione abbia potuto essere elevata, come quella degli archi acuti del gotico, senza bisogno di far ponti.

Poche vòlte si trovarono nelle ruine della Grecia, ma da ciò non s'ha da conchiudere ch'esse vi fossero così rare come per avventura si crede. Se la pratica del legname nelle coperture e nelle vòlte fu in maggior voga, ciò potrebbe spiegare questa rarità indipendentemente da molte altre ragioni.

Per lo contrario in Italia, l'uso comune del mattone e dei muri di pietrame favorì precipuamente la costruzione del *tholus* o cupola. Roma d'altronde, potè ammettere in tali opere una grandezza ed una spesa che sarebbero state sproporzionate coi mezzi dei piccoli stati della Grecia. Così quasi tutte le città dell'impero romano, i cui vestigi sono fino a noi pervenuti, offrono esse innumerevoli esempj di vòlte sferiche, che sonosi tanto più conservate, in quanto che la loro costruzione in cotto non potè fornire nessun materiale utile alle imprese delle età successive; perocchè non devesi perdere di vista che se i grandi edificj in pietra sembrano essere stati i meno durevoli, ciò provenne perchè le pietre possono sempre essere tagliate di nuovo per servire ad altri edificj, laddove non può trarsi alcun profitto, per nuove costruzioni, da fabbriche il cui nucleo sia formato di pietrami e di cemento.

THORICION — Era un borgo dell'Attica, situato fra *Sunio* e *Potamo*, ora chiamato *Porto Rafry*, a dieci leghe da Atene. Le Roy vi ha disegnato gli avanzi d'un tempio d'ordine dorico. A' suoi tempi sussistevano ancora dieci colonne, il cui fusto col capitello, era quattro volte men grosso del diametro

misurato a basso; queste colonne hanno un principio di scanalature al di sotto del capitello, e probabilmente esse erano ripetute a piedi del fusto. Se ne veggono di simili a Corinto e nel tempio detto di Cerere a Segeste in Sicilia. Ciò null'altro significa se non che questo tempio non era stato nè agguagliato nè interamente compiuto. Abbiamo data la spiegazione di questa particolarità, o piuttosto di questo processo d'esecuzione in altri articoli (V. Scanalatura).

TIBALDI (Pellegrino) nato nel 1522, morto nel 1592. Fu soprannominato così dal nome di suo padre, che era un muratore, e che si chiamava maestro *Tibaldo*. Pellegrino fu da prima pittore, e fece in quest'arte tali progressi che i Caracci lo chiamavano un *Michelangelo riformato*; lo che significa ch'egli aveva, nella sua maniera, addolcita la fierezza del disegno di Michelangelo, ch'egli aveva saputo aggiugnervi un colorito più naturale, un tono più vero. Non fu per altro senza grandi sforzi che arrivò a conseguire questa abilità. Per molto tempo ebbe a lottare contro l'avversa fortuna. Si racconta che Ottaviano Mascherino lo incontrò un giorno fuori di Roma, vicino alla *porta Portese*, in preda ad una tale disperazione sul poco di lui successo nella pittura, ch'egli era risoluto di morir di fame. Mascherino, per tranquillargli lo spirito, lo consigliò a dedicarsi alla architettura.

Pellegrino abbracciò questa nuov'arte; e vi divenne in poco tempo così valente e si acquistò una tale riputazione, che fu preposto alla grande costruzione della cattedrale di Milano, e nominato ingegnere in capo del ducato di questo nome.

Il Duomo di Milano era stato incominciato nell'anno 1387 sotto il duca Giovanni Galeazzo Visconti. Considerando soltanto l'estensione di questo vaso, i marmi che lo adornano, e la quantità immensa delle sue sculture, si può paragonarlo ai più famosi monumenti moderni. Ma se prendasi ad esaminare il tutto rispetto all'arte, e cogli occhi dell'artista, indarno vi troviamo quello che costituisce il carattere del genio in architettura; non vi si rinviene nè forma decisa, nè corrispondenza armoniosa delle parti, nè rapporto sensibile fra loro ed il tutto: i membri di questo corpo grandioso sono deboli, frastagliati i dettagli. Esso non è che un ammasso di materie lavorate con gran dispendio, senza gusto, senz'ordine: è un gotico, ma un gotico italiano.

Pare che il *Tibaldi* non abbia fatto altro che il disegno del pavimento, che è reputato un bellissimo lavoro, ed anche il progetto della facciata che fu approvato da San Carlo Borromeo. L'artista vi si conformò giudiziosamente in una maniera che tiene il mezzo fra il così detto gotico e lo stile antico.

Il *Tibaldi* ebbe per compagno e per emulo nei lavori della chiesa di Milano Martino Bassi, che la combattè su diversi punti. Le controversie che li tenevano divisi diedero luogo a varie consultazioni, alle quali intervennero Palladio, Vignola, Vasari e parecchi altri. Martino Bassi pubblicò in questa occasione uno scritto intitolato: *Dispareri in materia d'architettura e di prospettiva*, vale a dire dispute su diversi oggetti di architettura e di prospettiva.

Non devesi omettere di riferire, in occasione di queste contese, la risposta del Vignola. Il *Tibaldi* prevenuto in favore del suo progetto del battistero della chiesa, proponeva di ricorrere negl'intercolonnj ad armature di ferro che dovevano preservarli da ogni sconnessione; *Vignola* gli rispose che gli edificj *non dovevano essere rattenuti da lacci.*

Mentre il *Tibaldi* era occupato in queste dispute, Filippo II, re di Spagna, lo chiamò per dipingere all'Escuriale, restaurare l'antico palazzo, e fare altri lavori. Questo artista accettò l'invito del re, e corrispose alle sue intenzioni con un successo che contribuì ad accrescere la sua riputazione, non meno che la sua fortuna. Dopo un lungo soggiorno nella Spagna, fece ritorno in Italia, portando seco più di cento mila scudi. Il re gli diede inoltre la terra di Valsoda, luogo di sua nascita, e di più volle erigere quel feudo in marchesato.

Il *Tibaldi* fu autore di molti monumenti. Si cita di lui in Milano la chiesa di San Lorenzo, ove scorgesi una cupola ottagona i cui lati sono eguali, sopra un basamento pure a otto facce, ma ineguali. La chiesa de' Gesuiti, che è sua opera, presenta nella sua navata una decorazione poco ingegnosa: il suo frontispizio, a due ordini sovrapposti l'uno all'altro, partecipa dei difetti proprj di questo genere di costruzione. La città di Ancona vanta il bel portico, di cui il *Tibaldi* fu l'architetto. Bologna, fra i monumenti di cui gli va debitrice, annovera il palazzo e la cappella che edificò per la famiglia Poggi, la chiesa della Madonna, presso San Celso, un'altra dedicata alla Vergine, ed il cortile del fabbricato dell'Instituto, d'ordine dorico, con metope bislunghe fra due pilastri accoppiati.

Merita di essere menzionata, come prova irrefragabile dell'ingegno e della rara intelligenza del *Tibaldi*, la Casa professa dei Gesuiti di Genova. L'architetto fu obbligato di trar partito da un terreno irregolarissimo e circondato da contrade anguste. Non pareva possibile che uno spazio simile potesse bastare a tutto ciò che richiedevano i bisogni e le convenienze del programma presentato dallo Stabilimento. Tuttavia il *Tibaldi* mise tant'arte nella sua pianta, che dopo di essere riuscito a farvi entrare una bellissima chiesa nel sito più vistoso, seppe approfittare del rimanente del terreno in modo che nulla venne dimenticato. Non si cessa d'ammirare l'abilità somma, con cui egli seppe disporre le moltiplici parti di uno stabilimento, in cui era duopo riunire spaziosi refettorj, bei corritoj, sale di ricreazione, una magnifica Biblioteca, una gran corte, e tanti altri locali di necessità, o di piacere.

Quest'edificio è anche a' dì nostri uno de'più ragguardevoli della città di Genova per la sua mole, per

la ricchezza e nobiltà della sua architettura. Non si terrà per altro come un raro pregio il lusso delle materie in una città, ove abbondano i più bei marmi. L'elogio che merita il *Tibaldi* è d'aver saputo fare che l'ammirazione de'materiali venga dopo quella dell'arte.

Tibaldi ebbe per allievo suo figlio, che si chiamò *Domenico Tibaldi*, il quale fu, come suo padre, egualmente abile e rinomato in pittura, in architettura, ed inoltre annoverato fra i più celebri incisori.

Egli eseguì nella cattedrale di Bologna una cappella che Clemente VIII, dicesi, dichiarò superiore anche alle più belle di Roma. Bologna conta di questo artista parecchie opere distintissime, come sono la dogana, che nel suo genere non ve n'ha una eguale, l'edificio della Madonna *del Borgo sulle mura*, quello della gran porta del palazzo municipale. Maggiori elogi merita il palazzo Magnani. La sua facciata è ornata di due ordini architettonici senza cornicione che li divida. Mediocre è la sua dimensione, ma la maniera grandiosa che vi regna, la fa parere molto più estesa di quello che non è.

Domenico Tibaldi nato nel 1541, morì nel 1588. Fu seppellito nella chiesa dell'Annunciata in Bologna.

TIGLIO o TIGLIA — (Til) — Il filo da cui son coperti taluni fusti, come quelli del lino, della canapa, e simili: di esso si fanno le corde da pozzo, ed hanno il vantaggio di non allungarsi come le corde ordinarie.

TIMPANO — (Timpan) — Vocabolo derivato dal greco *tympanon* e dal latino *tympanum* tamburo.

Abbiamo già veduto che la parola *tamburo* venne appropriata ad indicare i rocegj di pietra di cui sono formati i fusti delle colonne composte di più corsi, od anche il corpo del capitello corintio che si orna di fogliami. Questa designazione è stata tolta dalla forma dell'istrumento, chiamato con tal nome, e che è rivestito alle due estremità d'una pelle tesa. Ma eravi presso i Greci una specie di tamburo, quello che essi chiamavano *tympanon*, il quale consisteva in una pelle tesa da una parte sola. Gli antiquarj hanno anche osservato che non trovasi su alcun monumento antico il tamburo a due pelli. Pare che il linguaggio abbia di là derivata la denominazione di *timpano* data a quella parte del frontone che trovasi in mezzo alle tre cornici, l'una orizzontale e le due altre saglienti, d'un fastigio triangolare, o da due soltanto se il frontone è circolare.

Nel modello primitivo dell'arte, vale a dire nella costruzione in legno, l'interstizio, ora definito, fra le travi inclinate e la piana orizzontale doveva restar vuota; e ciò chiamasi volgarmente *granajo*. Fu quindi necessario di chiuderlo con tavole; e così quando la pietra fu impiegata in sostituzione del legno, si rese ancor più necessario di stabilire in modo solido il fondo compreso fra le cornici ed il così detto *timpano*.

Il *timpano* rimase adunque od almeno potè rimaner liscio, e noi vediamo che vien tuttora lasciato così in parecchi edificj. Tuttavia era difficile che il gusto della decorazione, a misura che si andò estendendo ed accrescendo, non cercasse d'impadronirsi d'uno spazio così favorevole ai lavori della scultura; e i *timpani* dei *frontoni* furono ornati di figure o a bassorilievo, cioè scolpite nella massa stessa del fondo, o in statue di tutto rilievo, vale a dire addossate al *timpano* (V. Frontone).

TIMPANO D'ARCATE — (Timpan d'arcades) — In conseguenza dell'analogia che ha fatto dare il nome di *timpano* al fondo compreso fra le cornici d'un tetto, diedesi pure una tale denominazione a quello spazio triangolare che occupa le cantonate d'un'arcata. I *timpani* più semplici di questa specie consistono unicamente in una tavola sfondata; ma ricevono degli ornamenti di vario genere.

Talvolta vi si potranno collocare, secondo la natura o la destinazione del monumento, dei rami di lauro, d'ulivo, o di quercia, delle palme con corone, de' trofei e de' festoni. Tutti questi oggetti, secondo che comporteranno maggiore o minor ricchezza, converranno al dorico od al jonico.

I *timpani* più ricchi apparterranno soprattutto alle arcate accompagnate da colonne corintie. Per ciò li vediamo in una quantità di archi trionfali decorati di figure volanti o di Fame o di Vittorie. Le arcate corintie di varie chiese hanno ne'loro *timpani* delle figure sedute di donna o di altri personaggi rappresentanti virtù ed altri soggetti allegorici.

Talvolta si è ecceduto, nella scultura dei *timpani*, nello sporto delle figure. Si trovano esempj di questo eccesso in parecchi *timpani* delle arcate della navata di San Pietro in Roma. Alcune di queste figure non solo sopravvanzano col loro sporto la grossezza della cornice che le circoscrive, ma offrono ben anche delle parti che il loro isolamento fa uscire dalle convenienze del bassorilievo.

—— DI MACCHINA — (Timpan de machine) — Chiamasi così una ruota incavata senza raggi, che vien messa in movimento da parecchi uomini, che entrano nella medesima per farla girare. Si applica alle grue, ai mangani, ed a certi mulini.

TIPO — (Type) — Viene dalla parola greca τυπος che esprime, in un senso generale e quindi applicabile a molte gradazioni o varietà della medesima idea, *modello*, *matrice*, *impronta*, *forma*, *figura in rilievo o a basso-rilievo*.

È certo che gli scrittori greci hanno espresso sovente, colle parole επι τυπων ciò che noi intendiamo per *basso-rilievo* più o meno sporgente.

Ma ne' suoi composti la voce τυπος esprime certe varietà di lavori della scultura. Quindi la parola *entypos* deve avere espressa la idea d'un lavoro a incavo, applicato a figure, come nelle opere gettate in forma di qualsiasi natura, di bronzo o di gesso. Avrà probabilmente servito anche ad esprimere le figure incise ad incavo sulle pietre fine per suggetti ecc. Il vocabolo *ectypos* sembra indicare l'opera prodotta

mediante una forma ad incavo, donde si ritrae l'esemplare che vi si è impresso. Il termine *prostypos* significa chiaramente l'opera che si stacca da un fondo piano. Ma siccome molte differenze sarannosi introdotte nell'uso di questi vocaboli, per fatto dell'ignoranza in cui la maggior parte degli uomini trovavasi un tempo, come lo è anche oggigiorno, dei caratteri particolari ad ogni sorta di opere; così riteniamo che, non ostante la etimologia delle parole, alcuni scrittori abbiano potuto adoperare l'uno per l'altro, soprattutto nelle descrizioni tolte bene spesso da altre descrizioni.

Del resto possiamo affermare che in tutti i passi, in cui Pausania ha adoperata la parola *typos*, nelle opere di scultura, sia che ne indichi la materia, come quando egli dice che l'opera è di marmo bianco, sia quando la impieghi parlando di opere scolpite sul metallo, essa esprime sempre opere di *bassorilievo*.

L'uso della parola *typos*, *tipo*, è spesso nella lingua nostra meno tecnica, e più di sovente metaforica. Per altro si appropria anche ad alcune arti meccaniche, come ne fa prova la voce *tipografia*. Si adopera eziandio qual sinonimo di modello, quantunque vi abbia fra essi una differenza facile a comprendersi. La parola *tipo* non presenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello. Così non si dirà punto (od almeno non dovrebbe dirsi) che una statua, una composizione d'un quadro terminato ha servito di *tipo* alla copia che se n'è fatta; ma se un frammento, uno schizzo, il pensiero d'un maestro, una descrizione più o meno vaga, abbiano dato origine nella immaginazione d'un artista ad un'opera, si dirà che il *tipo* ne è stato a lui fornito con una tale o tal altra idea, per un tale o tal altro motivo od intendimento. Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il *tipo* è, per lo contrario, un oggetto, secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomiglieranno punto fra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o men vago nel *tipo*. Così noi veggiamo che la imitazione dei *tipi* non ha nulla che il sentimento e lo spirito non possano riconoscere, e nulla che non possa essere contestato dalla prevenzione e dalla ignoranza; ciò che è accaduto, per esempio, all'architettura.

In ogni paese, l'arte del fabbricare regolarmente è nata da un germe preesistente. È necessario in tutto un antecedente; nulla, in nessun genere, non viene dal nulla; e ciò non può non applicarsi a tutte le invenzioni degli uomini. Così noi vediamo che tutte, a dispetto dei cambiamenti posteriori, hanno conservato sempre chiaro, sempre manifesto al sentimento ed alla ragione il loro principio elementare. È come una specie di nucleo intorno al quale sonosi agglomerati e coordinati in seguito gli sviluppamenti e le variazioni di forme, di cui era suscettibile l'oggetto. Perciò sono a noi pervenute mille cose in ogni genere: e una delle principali occupazioni della scienza e della filosofia, per afferrarne le ragioni, è di ricercarne la origine e la causa primitiva. Ecco ciò che deve chiamarsi *tipo* in architettura, come in ogni altro ramo delle invenzioni e delle istituzioni umane.

Vi ha, per risalire al principio originario, e al *tipo* della formazione dell'architettura in diversi paesi, più d'una strada che ad esso conduce. Le principali si trovano nella natura d'ogni regione, nelle nozioni storiche e ne' monumenti stessi dell'arte già sviluppata. Così, quando si rimonta alla origine delle società che hanno un principio d'incivilimento, si vede l'arte di edificare nascere da cause e con mezzi quasi uniformi da per tutto. La pietra tagliata non ebbe certo a costituire le prime fabbriche, e noi vediamo ovunque, salvo in Egitto e nell'India, il legname prestarsi con maggiore proprietà ai bisogni poco dispendiosi d'uomini e di famiglie riunite sotto il medesimo coperto. La minima cognizione de' ragguagli dei viaggiatori nelle contrade popolate dai selvaggi, rende questo fatto incontrastabile. Adottata una volta in ogni paese questa specie di combinazioni di cui è suscettibile l'impiego del legname, esso vi divenne, secondo i bisogni delle costruzioni, un *tipo* che, perpetuato dall'uso perfezionato dal gusto, accreditato da un impiego immemorabile, dovette trapassare nelle opere in pietra. E questo è l'antecedente che noi abbiamo, in varj articoli di quest'opera, dato come il *tipo* di parecchi generi di architettura, come il principio su cui venne modellata in seguito un'arte perfezionata nelle sue regole e nelle sue pratiche.

Però questa teoria, che si appoggia sulla natura delle cose, sulle nozioni storiche, sulle più antiche opinioni, sui fatti più costanti, e sulle testimonianze evidenti di qualsiasi architettura, ha bene spesso contro di sè due sorta di avversarj.

Vi sono di quelli che, non potendo l'architettura nè essere, nè fornire l'immagine di alcuna delle creazioni della natura fisica o materiale, non concepiscono altro genere d'imitazione che quella che si riferisce agli oggetti sensibili, e pretendono che in quest'arte tutto sia e debba essere sottomesso al capriccio ed al caso. Non supponendo altra imitazione fuor quella che può manifestare agli occhi il proprio modello, essi disconoscono tutti i gradi d'imitazione morale, per analogia, per rapporti intellettuali, per applicazione di principj, per appropriazione di maniere, di combinazioni, di ragioni, di sistemi ecc. Negano quindi, nell'architettura, tutto ciò che posa sopra una imitazione metaforica, e lo negano perchè questa imitazione non è materialmente necessaria. Essi confondono la idea di *tipo* (ragione originaria della cosa) che non potrebbe nè prescrivere nè fornire il motivo o il mezzo d'una similitudine esatta, colla idea di modello (cosa completa) che costringe ad una rassomiglianza formale. Poichè il *tipo* non è suscettibile

di questa precisione che le misure dimostrano, essi lo rigettano come una speculazione chimerica. Abbandonando così l'architettura, senza regolatore, al capriccio d'ogni fantasia che le sue forme e le sue linee possono subire, essi la riducono a un giuoco, di cui ciascuno è padrone di regolare le condizioni. Da ciò l'anarchia più completa nell'insieme e ne'dettagli di tutte le sue composizioni.

Altri avversarj vi sono, che limitati d'ingegno e di corta veduta non possono comprendere, nel campo della imitazione, se non quello che è positivo. Essi ammettono, è vero, l'idea di *tipo*, ma non la comprendono che sotto la forma e colla condizione obbligatoria di modello imperativo. Essi riconoscono che un sistema di costruzione in legname, per una tradizione costante di assimilazioni, modificate e migliorate, sarà stato trasportato finalmente alla costruzione in pietra. Ma perchè questa ne avrà somministrato soltanto i motivi principali, vale a dire ciò che, facendo risalire lo spirito alla origine delle cose, per dargli il piacere d'un'apparenza d'imitazione, avrà risparmiato all'arte tutte le bizzarrie del caso e del capriccio, essi conchiusero da questo che non è permesso di scostarsi da alcuno de'dettagli del modello a cui vogliono dare, dopo eseguita l'opera, una realtà inflessibile. Secondo loro, le colonne avrebbero dovuto continuare a parer alberi; i capitelli rami d'albero. Avrebbesi dovuto sopprimere il timpano del frontone. Tutte le parti del tetto avrebbero dovuto essere servilmente copiate nei comignoli. Nessuna convenzione dovrebb'essere stata ammessa fra la costruzione in legname e la sua trasmutazione in pietra.

Così gli uni e gli altri confondendo l'idea del *tipo*, modello immaginativo, colla idea materiale del modello positivo, che gli torrebbe tutto il suo valore, si accorderebbero, per due strade opposte, nello snaturare tutta l'architettura: gli uni col non lasciarle più che il vuoto assoluto di tutto il sistema imitativo, e lo svincolo da ogni regola, da ogni precetto; gli altri, coll'inceppare l'arte e comprimerla fra i legami di una servilità imitativa che vi distruggerebbe il sentimento e lo spirito d'imitazione.

Noi ci siamo abbandonati a questa discussione per far ben comprendere il valore della parola *tipo* preso metaforicamente in una quantità di opere, e l'errore di quelli che, o lo disconoscono perchè non è modello, o lo travisano imponendogli il rigore di un modello che importerebbe la condizione di copia identica.

Si appropria pur anche la parola *tipo*, nell'architettura, a certe forme generali e caratteristiche dell'edificio che le riceve. Quest'applicazione entra perfettamente nell'intenzione e nello spirito della teoria che precede. Del resto, si può ancora, volendo, pigliare molti usi proprj di certe arti meccaniche, le quali possono servire di esempio. Nessuno ignora, che una quantità di mobili, di utensili, di scranne, di vestimenti hanno il loro *tipo* necessario nell'impiego che se ne fa, e negli usi naturali a cui vengono destinati. Ciascuna di queste cose ha veramente, non il suo modello, ma il suo *tipo*, ne' bisogni e nella natura. A malgrado che lo spirito bizzarramente industrioso cerchi d'introdurre novazioni in siffatti oggetti, opponendosi persino al più semplice istinto, chi è che non preferisca in un vaso la forma rotonda alla poligona? Chi è che non creda che la forma del dorso dell'uomo debba essere il *tipo* della spalliera di una sedia? che la forma arrotondata non sia il solo *tipo* ragionevole dell'acconciatura di una testa?

Lo stesso è a dirsi d'una quantità di edificj nell'architettura. Non saprebbesi negare che parecchi non vadano debitori della loro forma costantemente caratteristica al *tipo* primitivo che diede loro origine. Noi l'abbiamo provato rispetto alle tombe ed alle sepolture alle voci Piramide e Tumulo (Vedi queste parole). Vegga il lettore anche l'articolo Carattere.

TIRANTE — (Tirant) — Pezzo di legname, che serve a tener saldi i puntoni del cavalletto di un tetto; e chiamasi anche *prima corda*.

TIRSO — (Tyrse) — Non è di pertinenza del nostro Dizionario l'investigare qual sia stata l'origine di questo attributo mitologico di Bacco. A noi basterà per tanto il dire, che quella specie di lancia, che in ogni rappresentazione dell'arte si vede assegnata a questa divinità, si componeva di un lungo bastone circondato da edera, e terminato da una pinna. Così lo descrivono Euripide, Virgilio, Ovidio e Seneca. Talvolta è pure ornato da due benderelle.

Sopra un trapezoforo di marmo, inciso nel tom. IV, tav. 10, del *Museo Pio Clementino*, veggonsi due *tirsi* grandissimi, e forse i meglio caratterizzati di tutti quelli che si ravvisano sui monumenti antichi. Sono essi circondati da ampie benderelle, che pendono con molto bel garbo, e sono all'estremità guernite di piccoli nastri; lo che dà l'idea del *tirso*, che nella festa d'Alessandria, descritta da Ateneo, era nelle mani della immagine colossale di Nisa.

Il *tirso*, quantunque sia l'arma e per conseguenza l'attributo costante delle immagini di Bacco, può esser anche convenientemente applicato a tutto ciò che risguarda le rappresentazioni sceniche, perchè un tempo esse erano, come i Teatri, sotto la immediata protezione di Bacco.

Il *tirso* quindi può annoverarsi fra gli attributi simbolici, che l'arte dell'ornato saprà applicare o ne'fregi, o sovr'altri oggetti nelle sale de'conviti o di divertimenti, od in quelle degli spettacoli teatrali.

TIVOLI — (Tibur) — Antica città d'Italia, nella Campagna di Roma, situata a venti miglia da questa città, secondo il calcolo delle miglia degli antichi. Oggi, sia per la differenza della nuova strada, sia per quella delle nuove miglia, se ne calcola la distanza a poco più di diciannove.

La sola enumerazione degli avanzi di antichità che vi si osservano, ed ai quali gli archeologi moderni hanno dato dei nomi più o meno veritieri, allunghe-

rebbe inutilmente il nostro articolo. La bella posizione di Tivoli, la magnificenza de' siti e la prossimità di Roma ne avevano fatto altra volta un luogo di delizia delle persone distinte ed agiate. Una quantità di ruine si trovano presentemente sparse sul suo territorio, e non servono più che a dare una idea di quello che doveva essere un tempo questa serie di palazzi, di casini campestri, e di monumenti che si disputarono le viste deliziose di cui la natura è sì liberale in questi luoghi.

Per comprendere qual fosse l'antica *Tivoli* ai tempi del suo splendore, converrebbe riunire allo spazio che racchiude oggi i vasti terreni occupati da questa *villa* dell' imperatore Adriano, la quale ebbe una estensione maggiore di un gran numero di città, anche la parte di territorio che cominciava al ponte *Lugano*. Obbligati a restringere queste nozioni in un piccolo spazio, noi non faremo parola che dei monumenti, i quali e pel nome e per la forma loro non presentano alcun dubbio, ed in seguito noi rimetteremo il lettore all'articolo Adriana (*Villa*), ove abbiamo percorsi i numerosi frammenti di edificj che composero quel prodigioso insieme.

A partire pertanto dal ponte *Lugano* distante da Roma circa sedici miglia, il più considerevole monumento antico è la tomba della famiglia Plautia, che, insieme con quelle di Cecilia Metella e di Cestio, è una delle più integre e conservate. Essa è tutta di travertino, eccetto le inscrizioni che sono di marmo. Sopra un imbasamento quadrangolare decorato di un ordine jonico frammischiato di nicchie di poca profondità, sorge il corpo della tomba in forma rotonda, coronata da una trabeazione. Ma, ne'tempi moderni, fu convertito questo monumento funebre in fortezza, e vi sono stati aggiunti dei merli. Si crede anzi che originariamente la sua mole fosse rotonda dall' alto al basso, e che vi sia stata aggiunta posteriormente la parte dell'imbasamento quadrato, di cui si è fatto parola, per collocarvi le inscrizioni relative alle persone che vi furono in seguito seppellite.

Dopo questa tomba, sulla strada medesima incontrasi a mano diritta nella *villa Gentili*, gli avanzi ancor ben conservati di due bellissimi sepolcri, conosciuti sotto il nome di tombe di *Sereni*. Eguale è la loro costruzione, e consiste in piccole camere quadrate, larghe ciascheduna 8 piedi. Esternamente sono rivestiti di grossi pezzi di travertino, e la loro massa è sormontata da un piedestallo che probabilmente sosteneva una statua. Sopra una delle facce di questi piedestalli è scolpita in bellissimo marmo una figura in piedi che tiene un cavallo per le briglie. Sebbene mutilato, questo bassorilievo è pregevole per la sua bellissima scultura. Il bassorilievo dell'altro sepolcro manca, ma ne possiamo vedere il disegno nella collezione de' *Sepolcri antichi* di Pietro Santi Bartoli, tavola 48. Vi si vedono rappresentate due figure in piedi, l'una d' uomo, l'altra di fanciullo, presso una tavola sulla quale è una specie di cerchio con un uccello nel mezzo; sotto la tavola giace una figura o di cane o di capra, che non sappiamo ben distinguere. Questi due resti di antichità sono attualmente molto sfigurati nel loro tutto a motivo delle costruzioni da cui sono stati sormontati. Tuttavolta dobbiamo noi lagnarcene? Forse vanno essi debitori della loro conservazione appunto a ciò che parve renderli utili, facendoli servire di sostegno ad una costruzione novella. La inutilità materiale di questa sorta di oggetti d' arte fu per lungo tempo la causa della loro distruzione.

I soli monumenti dell'antico *Tivoli*, di cui si rinvengono degli avanzi nell' attuale città dello stesso nome, sono:

1.° Un tempio che dicesi essere stato di Ercole, e che sorgeva nel sito presentemente occupato dalla chiesa cattedrale di San Lorenzo, come lo danno a divedere le scoperte in seguito agli scavi fatti su questo terreno. Di dietro al coro della chiesa, esiste un avanzo della cella dell' antico tempio. È un' ampia vôlta sferica fabbricata a reticolato, simile a quello della villa Mecenate. La curva di questa parte dell'edificio prova che la cella aveva a un di presso 84 palmi di diametro.

2.° Il tempio detto una volta della Sibilla, ed ora denominato di Vesta, monumento circolare assai conosciuto, e misurato molte volte dagli architetti. Sorgeva precisamente al di sopra della cateratta dell'Anio, e vi sono poche situazioni amene, come questa, per la varietà delle viste. E quindi pochi monumenti esercitarono tanto l' ingegno dei pittori e degli architetti. Esso consisteva in un solo ordine di colonne intorno ad un muro interno. Questo colonnato posava sopra un imbasamento alto due terzi più della colonna. Esso componevasi di diciotto colonne corintie scanalate, con base attica senza plinto. Ora non rimangono più che dieci colonne, di cui sette sono isolate, le tre altre sono internate in un muro di costruzione moderna. Vi si nota un gonfiamento, vale a dire il diametro al disotto del capitello è minore di quello della colonna, misurata al terzo della sua altezza, a partire dal basso. Il capitello nel suo alzato ha un po' meno del diametro della colonna. Le sue foglie sono d' acanto, anzichè di olivo. L' ordine è coronato da un cornicione che ha di altezza due undecimi della colonna. Il suo fregio è ornato di bucranj, di festoni, di frutti e di patere, simboli di sacrificj. Sorgesi sull' architrave un avanzo di inscrizione che si è indarno tentato di ridonare. Le colonne, al pari di tutti gli ornati, sono di travertino; ma alcuni vestigi dimostrano che il tutto era un tempo rivestito di stucco, come vedesi pur anche in Roma nel tempio della Fortuna virile. Salivasi al tempio mediante una scala di cui si veggono ancora le traccie. Il portico circolare, formato dalle colonne e dal muro della cella, ha di larghezza due diametri di colonne. Semplicissimo è il soffitto, ed ornato soltanto da due fila di piccoli cassettoni con rosoni. La cella

è a reticolato incerto. L'interno, oltre all'apertura della porta, era rischiarato da due finestre, i cui stipiti imitano la forma piramidale. Il pavimento dell'interno è più elevato di quello del portico. Vi si ascendeva per due gradini, di cui rimangono ancora i vestigi. Nell'interno scorgesi una nicchia poco profonda, la quale non trovasi dirimpetto alla porta. Credesi opera dei secoli posteriori, quando il tempio fu convertito in chiesa cristiana. Questa nuova destinazione è confermata da certi rimasugli d'intonachi che hanno serbato alcune traccie di pittura appartenente a fatti cristiani.

3.° Non lungi dal tempio di Vesta, ne sussiste un altro quadrilatero, simile in tutto a quello che in Roma è vicino al tempio di Vesta, e che si chiama la Fortuna Virile. Questo tempio era prostilo, tetrastilo, e pseudoperiptero, vale a dire aveva quattro colonne in una sola delle sue facciate, e quelle dei lati incassate nel muro della cella per due terzi del loro diametro. Le sue colonne sono dell'ordine jonico, con base attica senza plinto. Esse posano sopra un basamento generale di pietre travertine compatte, laddove il muro della cella è di un travertino poroso, detto *cipolaccio*. Al presente questo tempio ha perduto tutta la parte superiore, meno un capitello molto guasto nella sua parte posteriore. Una sola colonna di fronte è rimasta, quella dell'angolo a sinistra. Il fianco diritto dell'edificio è internato nella moderna costruzione. Si ascendeva al tempio per una gradinata composta di sette gradini, oggi in gran parte interrati.

Nella vigna di un privato osservasi un edificio circolare, detto volgarmente *Tempio della Tosse*; denominazione destituta di prove e di qualunque autorità, e tanto più arbitraria, quanto che il detto edificio non era probabilmente un tempio. Molte particolarità e considerazioni tendono a provare che fosse piuttosto un sepolcro, e la costruzione lo indica dei bassi tempi. La murazione si compone di piccoli tufi quadrangolari, frammischiati a mattoni ed a molto cemento. L'interno presenta ancora degli avanzi di pitture cristiane. Pare che in una cert'epoca siasi convertito questo monumento in una chiesetta, o cappella rurale.

Una delle ruine più considerevoli dell'antico *Tivoli*, dopo gli avanzi copiosi della *villa Adriana*, è quella della *villa di Mecenate*. È difficile potersene fare una giusta idea, tanto sono deteriorati e guasti quegli edificj. Pirro Ligorio, che vide questo avanzo di costruzione assai più integro, ne fece una descrizione compendiata, la quale può somministrare qualche idea dell'antica sua forma.

Alla estremità della colonna che guarda la campagna di Roma sorgeva questo magnifico casino campestre, su altissime sostruzioni, che ristabilivano il livello nella sua pianta, come ancora si vede dalla parte verso l'Anio. Il suo alzato componevasi di due piani, l'inferiore ornato d'un ordine dorico; quello del piano superiore era jonico. Rimangono tuttora alcune parti del primo; il secondo è interamente distrutto. Ed a quest'ultimo pare che appartenesse la colonna, che, sebbene fuori di posto, giace sulle ruine vicino alla strada. Quest'ordine superiore non regnava in tutta la circonferenza del fabbricato, ma solamente nel corpo di mezzo, ov'era l'abitazione del padrone. Questa è la parte che domina ora la massa delle ruine, malgrado tutti gli oggetti che ne svisano l'aspetto.

La casa di campagna di Mecenate, per la grande estensione delle masse, intercettava la via Tiburtina; lo che indusse a praticare una strada coperta che sussiste ancora sotto il nome di *Porta Oscura*. Una inscrizione trasportata nel *Museo Vaticano* ci fa sapere che questa strada coperta era stata fatta e costruita da Lucio Ottavio Vitulo, e Cajo Rustico Flavio, quadrumviri, d'ordine del senato.

Questa strada era coperta da una vôlta con finestre alla sommità che vi introducevano verticalmente la luce. Due di queste aperture esistono ancora, e vedesi le traccie di una terza. Tutta questa costruzione non era altro che una parte formante il pianterreno. La posizione dell'edificio richiedeva una quantità di corritoj gli uni sovrapposti agli altri. Vi erano delle pendenze praticate nel dinanzi, le quali conducevano ad una serie di gradini formanti una specie di teatro. Sarebbe difficilissimo il voler dare colle parole un'idea precisa di un edificio le cui ruine sconnesse sono divenute argomento di congetture rese dal corso degli anni sempre più incerte.

Presentemente gli avanzi della magnifica villa di Mecenate servono di fucine per fondere il ferro. E a tal effetto venne deviata una parte delle acque dell'Anio, le quali, scorrendo sotto le vôlte antiche, vi formano delle cascate, il cui effetto rende questo luogo estremamente pittoresco. Di là le acque vanno a precipitarsi nella valle ove scorre l'Anio, e formano precipitando dalla montagna le così dette *piccole cascatelle*.

Lasciando la villa di Mecenate riscontrasi un avanzo di muro antico, fatto di grandi pietre quadrate di peperino, a somiglianza delle mura di Lanuvio e di altre città del Lazio antico.

TOMBA — (Tombe) — Con questa parola viene comunemente indicato il soggiorno de'morti. Sebbene una quantità di usi particolari e di funebri pratiche locali abbiano singolarmente moltiplicato tanto presso gli antichi, quanto presso i moderni, le forme date alle sepolture, e per conseguenza le parole che il linguaggio comune, od il metaforico hanno appropriato alla indicazione delle forme e varietà loro; tuttavolta devesi confessare che ve ne sono poche le quali si possano chiamare col nome di *tomba*. Essendo questa espressione la più usitata, dovrebbe per avventura sotto questo titolo esporre la storia delle diverse invenzioni dell'arte in siffatto genere quello scrittore che volesse in un'opera apposita,

riunirne tutte le nozioni. Ma altro è il metodo d'un trattato, altro è quello di un Dizionario. In un'opera di simil fatta, è forza lo scomporre ogni materia, e ripartirne le nozioni sotto ciascuna delle parole che ne esprimono o le parti, o le varietà. Quando molti termini, apparentemente sinonimi, sono stati accettati dall'uso, è dovere del lessicografo di farne distinguere le gradazioni, e di collocarne le nozioni che vi si approssimano, alle parole rispettive che le esprimono.

E questo noi abbiamo procurato di fare in ciascheduno degli articoli, che sotto nomi diversi, contengono i documenti e i fatti relativi alle pratiche delle sepolture presso tutte le nazioni.

Perciò niuno deve aspettarsi di trovare alla parola Tomba, quantunque divenuta in certo modo generica nel nostro linguaggio, tutti i dettagli storici, teorici o descrittivi che per avventura avrebbe desiderato di vedere in quest' articolo riuniti. Noi non potremmo soddisfare a tale desiderio se non ripetendo quello che abbiamo già esposto, descritto e particolareggiato in molti altri articoli. Ci limiteremo pertanto, sopra un argomento così esteso, a fare quello che abbiamo praticato rispetto ad alcuni altri dello stesso genere, vale a dire a concentrare in uno spazio il più possibilmente ristretto le nozioni generali che quest' oggetto comporta, scorrendo brevemente le differenze caratteristiche delle *tombe* antiche e moderne, ed i principali esempj delle loro varietà. Questa compendiata esposizione, obbligandoci a rimandare il lettore a tutti gli articoli ove si trovano i dettagli e le particolarità della materia, lo porrà in grado di riunire ciò che abbiamo dovuto separare, e gli mostrerà che non venne da noi omesso nulla di ciò che potrebbe fornire i materiali d'un corpo completo intorno a questa parte dell'arte e dell'architettura.

Da per tutto, ove hanno esistito uomini uniti in società, si è trovata, e si trova ove ne esistono, la pratica di certi usi e di certe cure che hanno per oggetto, da una parte, la sepoltura de'morti; dall'altra, la conservazione, non importa a qual grado, delle salme umane. Lascieremo ad altri, e ad altre opere, il ricercare nella diversità de'paesi e de'climi, nella varietà delle credenze e delle opinioni religiose, tutte le cause locali e particolari che hanno avuta influenza su tali usi.

Ma fra queste cause, due ve ne sono le quali hanno per base, l'una il bisogno materiale, e l'altra una specie d'istinto o di sentimento naturale, e possono render conto delle pratiche più usuali della scultura, e de'motivi che hanno moltiplicato ovunque le *tombe* od i monumenti funebri.

Non si tratta, innanzi tutto, che di trasportarsi nello stato di natura frammezzo alla più grossolana società d'uomini uniti insieme dai più semplici bisogni. Senza dubbio essi dovettero cercar quello di sottrarsi agli effetti della putrefazione de'cadaveri; e quindi facilmente si comprende come da per tutto siasi ricorso alla pratica non meno naturale che necessaria di seppellire i cadaveri, e di restituirli alla terra. Di qui le voci *inumare, inumazione.* Premettiamo che, come riguardo a quasi tutte le opere degli uomini, trovasi il tipo originario de'grandiosi monumenti, che hanno poi fatto, in quelle cose appunto che non sembrano avervi analogia. Ora è facile il vedere, alle parole Tumulo e Piramide, che fra il piccol mucchio di terra prodotto dallo scavo della fossa, e la grandiosa piramide di Memfi, non vi ha che la differenza di alcune centinaja di piedi. Da che le società si estesero, e si fabbricarono ed ampliarono le città, il dovere della polizia di queste città fu di provvedere alla loro salubrità, allontanando dall'abitazione de'viventi i luoghi destinati a contenere le innumerevoli generazioni che la morte incessantemente vi accumula. Si dovette, secondo i paesi ed i terreni, stabilire o dei cimiteri circondati da mura, od ipogei o catacombe. Varj processi furono adoperati per procurare la distruzione de'corpi, o per ottenere che occupassero meno spazio che fosse possibile. La combustione de'cadaveri avrà avuto per oggetto, in certi tempi, di conservare e di ridurre ben anche al minimo volume gli avanzi degli individui. Alcuni hanno creduto che il metodo dell'imbalsamazione in Egitto ripetesse la sua origine da alcune leggi sanitarie dettate dal clima e dalle particolarità di quel paese. A noi però, come ognuno può vedere, non appartiene d'innoltrarci in considerazioni di tale natura. Basta l'avere con ciò rinvenuta la ragione di una quantità di monumenti funebri.

La seconda causa, di cui abbiamo fatta parola, quella che ha per base una specie di sentimento morale comune a tutti i popoli inciviliti, è divenuta ovunque una sorgente fecondissima di opere d'arte e di architettura. Intendiamo parlare di quel desiderio che la natura ha insito in quasi tutti gli uomini, di prolungare la loro esistenza fisica, ma che, trasformato da un'altra passione, quella della gloria, fa in loro nascer la brama di sopravvivere, prolungando la memoria di sè al di là del termine della vita umana. Varie sono le ragioni che possono giustificare le cure impiegate per la conservazione de'corpi. Si è presupposto che la opinione della loro risurrezione, presso alcuni popoli antichi, abbia suggerito tutti i mezzi proprj a preservarli dalla violazione, interrandoli, o seppellendoli sotto moli gigantesche di costruzione. Tuttavolta è a credere che presso la maggior parte de'popoli, il sentimento di una immortalità vanitosa abbia dato origine ad una infinità di *tombe*. Bisogna leggere gl'innumerevoli epitafi che l'antichità ci ha trasmessi negli avanzi delle città e degli imperi, per ispiegare il potere e ad un tempo la nullità di quest'orgoglio, che fece credere così di sovente, che importasse alla posterità di conoscere i nomi d'uomini che furono ignoti durante la loro vita. Così le *tombe* divennero eziandio altrettanti monumenti politici, e servirono, come le statue onorifiche, di mezzo

per rendere durevole la memoria degli uomini che avevano ben meritato de'loro contemporanei. In fatti fu naturale il far servire a perpetuarne i nomi quei luoghi medesimi ove riposavano i loro corpi. Era un mezzo di assicurare agli uni ed agli altri una garanzia reciproca. Da quest' uso nacque l' altro d' innalzare agli uomini celebri, di cui le città si davano vanto, delle *tombe* vuote o finte, dette *cenotafj*. Le *tombe* furono così, e lo saranno ancora da per tutto, testimonianze di una quantità d'affezioni particolari, in cui i sentimenti naturali dell'amore, della riconoscenza cercano delle consolazioni, alleviano il dolore e lo coltivano.

Tali furono, a quello che ne sembra, le cause principali che hanno fatto erigere presso tutte le nazioni antiche e moderne quel numero infinito di monumenti che, in forme così variate e sotto tante diverse denominazioni, formano una delle più vaste e più curiose parti della storia delle arti. La rapida rivista che ne faremo, dai tempi più antichi sino ai nostri giorni, porrà il lettore in grado di applicare ciascuna delle cause che sono state indicate a ciascuna delle pratiche e delle invenzioni che loro corrispondono.

Cominciando dall'Egitto, punto ordinario di partenza di tutte le nozioni che entrano nella storia delle arti, noi vediamo che in nessun' altra parte furono con maggior cura praticati i mezzi proprj ad impedire gli effetti della insalubrità, cagionati dalla dissoluzione de' corpi. La imbalsamazione sembra essere stata prescritta prima d' ogni altra cosa dal principio di polizia sanitaria. Se altre viste consigliarono ancora le pratiche per la conservazione dei corpi, dobbiam convenire che nessun popolo ebbe a riuscirvi così bene come gli Egiziani. Si trovano ancora, dopo alcune migliaja d'anni, in un perfetto stato d' integrità, i corpi che avevano subito le ordinarie preparazioni. Venivano questi rinchiusi in certe casse o guaine, fatte per lo più di legno, e preziosamente dipinte. Altre erano tagliate in pietre dure ed in marmo d' ogni specie. In questo stato i corpi, secondo il rango o la ricchezza delle persone, trovavano un asilo particolare ne' sepolcri che venivano per essi costruiti, od erano disposti negli ipogei, che corrispondono ai nostri *cimiterj pubblici*, vasti sotterranei scavati in diversi luoghi donde non si cessa di estrarre da secoli le così dette *mummie*, vale a dire i corpi degli antichi egiziani, conservati mediante l' imbalsamazione.

Il popolo egiziano, ristretto in ogni lato nel suo territorio dalla natura, dovette essere avaro del suo terreno; ed è questa probabilmente una delle tante spiegazioni che si possono dare degli innumerevoli scavi che si trovano in Egitto. Vi fu per così dire un Egitto sotterraneo, abitato dai morti. Le montagne della Tebaide, chiusero nel loro seno dei sepolcri scavati a varj piani, e credesi che sieno stati i secreti depositarj de' corpi stessi dei re. Queste *tombe* sotterranee erano ornate colla stessa arte, distribuite col medesimo gusto, e risplendenti delle stesse pitture degli edificj costruiti, come lo dimostra quella di cui Belzoni ha trasportato in Europa l'immagine fedele e completa.

I monumenti scavati nella Nubia, e fra gli altri quello d'Ibsamboul, che fu, per quanto si crede, la *tomba* d' un re, secondo alcuni di Sesostri, offrono prodigiosi esempj delle sepolture sotterranee. È da notarsi che tutta quella parte superiore dell' Egitto non presenta alcuna indicazione di piramide.

Al basso Egitto, e, per quanto sembra, alla necropoli di Memfi appartengono le masse più o meno enormi delle sepolture fabbricate a piramidi; costruzioni che sembrano aver esercitata l'ambizione de're-gni successivi (V. Piramide). Questa specie di monumento può aver trovata l' origine ed il modello non meno nelle montagne scavate, di cui abbiamo fatta parola, e nelle montagne artificiali che si dovettero innalzare da prima sui terreni nelle pianure, per deporvi le *tombe* dei morti, e per servir loro di monumenti esterni. Non dubitiamo che la maggior parte delle piramidi di Memfi non sieno, in ciò che ne costituisce l'essenza, o per così dire il nucleo, dei monticelli naturali o artificiali in cui vennero incavati dei condotti di pietra, e che furono rivestiti di murazione in rottami, la quale venne foggiata in modo da rappresentare i quattro lati, ricoperti in fine da corsi di pietra o d' altro materiale più prezioso (V. Piramide).

I viaggiatori che hanno percorse le coste adjacenti dell' Egitto e dell' Affrica, e le spiagge del Mediterraneo, riferiscono essere queste coperte di monticelli, che sono a parer loro altrettanti *tumuli*. Ora tali sembrano essere state le *tombe* primitive de'Greci, e di molti altri paesi che ebbero relazioni con quel popolo. Quelle *tombe* della Troade, dette d'Achille e d' Ajace, erano *tumuli*, i cui scavi hanno fatto ricomparire gli oggetti che vi erano stati interrati. Di frequente trovansi menzionate nelle descrizioni degli Autori le *tombe*, dette da loro χῶμα γῆς, ammasso di terra. La magnifica *tomba* d'Aliate, re di Lidia, consisteva principalmente in un enorme rialto di terra (V. Tumulo). L'uso più comune era di cingere il *tumulo* d'un muro al basso, e di sovrapporvi un cippo od una colonna.

Generalmente nella Grecia il lusso delle *tombe* fu conosciuto in limiti molto ristretti, e ne troviamo la ragione nella natura dei governi popolari, in certe leggi suntuarie e soprattutto nella poca ricchezza dei piccoli Stati, di cui era composta quella regione. Quindi pochi avanzi di edificj funebri ritroviamo nelle sue città. La *tomba*, detta d'Atreo, è la più grandiosa che si possa citare in questo genere, ed è una mediocre costruzione. Pausania, nella sua Descrizione della Grecia, non ci ha data notizia di alcun grandioso sepolcrale monumento eseguito in quella regione. Quando egli parla della *tomba* d'Epito, di cui

Omero avea fatta menzione, e che altro non era che un promontorio di terra poco considerevole, circondato da un basamento di pietra, egli osserva con ragione che il poeta la trovò mirabile solo perchè non ne aveva veduto di più belle. Ed aggiunge, che, in quanto a lui, aveva cognizione di parecchie *tombe* degne di ammirazione; ma si accontentava di menzionare quelle soltanto di Mausolo ad Alicarnasso, e di Elena in Gerusalemme. Al vedere che Pausania va in cerca fuori della Grecia di esempj di magnifiche *tombe*, e che nella sua descrizione non ne cita alcuna in questo paese, e ritenuto il piccol numero di *tombe* ruinate che si riscontrano nella Grecia, possiamo conchiudere con tutta probabilità che scarso esser doveva anche una volta il numero de' monumenti di siffatto genere.

Quantunque nulla ci abbia fatto sin qui conoscere di qual natura si fossero in quel paese i luoghi destinati alle sepolture pubbliche, si va però scoprendovi una quantità immensa di bassirilievi, che rappresentano probabilmente i personaggi defunti. Ma dov' erano essi situati una volta? Erano collocati nel luogo stesso delle sepolture, all'aperto, o nell'interno delle tombe? Noi veramente non lo sappiamo (V. Cippo).

L' opera più famosa e più rinomata dell' antichità greca, parlando di *tombe*, è senza dubbio il monumento funebre in Alicarnasso del re Mausolo, il cui nome servì poi ad indicare i più grandiosi lavori di questo genere. All' articolo Mausoleo abbiamo indicato, con molta verisimiglianza l' origine ed i modelli degli edificj simili a quello di Mausolo, nelle immense costruzioni di roghi, che troviamo menzionate nella storia, e che la descrizione di quello d'Efestione, fatta da Diodoro Siculo, ci rappresenta come un portento di lusso architettonico e di dispendio. Noi vedremo ricomparire presso i Romani le tradizioni di siffatti monumenti funebri e le imitazioni che se ne fecero nelle *tombe* degl' imperatori.

La parte meridionale dell'Italia, che portò un tempo il nome di *Magna Grecia*, offre da un mezzo secolo alle ricerche degli antiquarj una materia abbondante e curiosa. Presso a molte città, di cui rimanevano appena qualche vestigio, sonosi rinvenuti dei siti di sepoltura sotterranea, che corrispondono in certo modo ai nostri *cimiterj*, senza però che fossero veri cimiterj pubblici. Le *tombe* o sarcofagi che vi si vanno scoprendo, disposti talora a diversi piani, gli uni sugli altri, in ispazj scavati espressamente nel seno o sul pendio delle montagne, furono anch' essi oggetti di spesa maggiore dei mezzi della moltitudine. Noi rimanderemo il lettore, per maggiori dettagli su questo argomento, alla parola Sepolcreto. Aggiugneremo però, che è appunto in questa sorta di *tombe* ove si vanno giornalmente dissotterrando vasi di terra cotta, ornati di pitture, e di composizioni disegnate a semplice contorno, lavori dell' arte greca, spesso più eleganti e perfetti di quelli che, per false nozioni, siansi attribuiti un tempo agli Etruschi.

Alcuni vasi della stessa natura trovati nell' Etruria, sebbene inferiori per merito artistico, e la mancanza di critica sul gusto e sulle opere di quest'antica regione, fecero nascere l' equivoco di una tale denominazione, data alla maggior parte di detti vasi.

Tuttavia risulta una conformità o uso fra gli Etruschi ed i Greci, se pure questa pratica di porre dei vasi nelle *tombe*, pratica di cui suol rendere parecchie ragioni, non sia stata così generale come si crede. L' Etruria del resto, almeno parlando di questa contrada prima della dominazione dei Romani, sembra avere spinto molto innanzi il lusso delle *tombe*, a giudicarne dalla descrizione che Plinio ci ha dato, sulla fede di Varrone, della famosa *tomba* di Porsenna, composta di parecchi ordini di corpi piramidali, che s' innalzano in rientranza gli uni al di sopra degli altri, e sotto la cui massa era stato scavato un labirinto. Tutte queste cose fanno credere che vi fossero anticamente delle imitazioni di gusto o semplicemente dei riscontri naturali di idee fra gli Egizj ed altre nazioni contemporanee. Nel numero delle *tombe* e degli altri monumenti funebri, che trovansi anche oggigiorno in Etruria, sono da annoverarsi i grandiosi ipogei, come quelli di Corneto, che erano stati ornati di pitture; più, le urne cinerarie od i sarcofagi, che per lo stile e le inscrizioni in caratteri etruschi non si possono confondere colle opere dei Romani, ed a cui per altro non saprebbesi assegnare una data certa, dacchè la lingua e la scrittura etrusca si mantennero ancora per molto tempo dopo la conquista di quel paese fatta dai Romani.

Se è naturale che il lusso e la magnificenza delle *tombe* sieno una conseguenza della ricchezza delle persone che le commettono, o per le quali vengono erette; se inoltre la vanità o l' orgoglio, che accompagnano ordinariamente la fortuna, furono i primi ordinatori di tali monumenti, doveva avvenire che il popolo romano sorpassasse, in questo genere, tutto ciò che lo aveva preceduto, e in numero, ed in grandezza, ed in varietà. Noi già abbiamo avuto occasione di fare un confronto, per la spesa, tra la più alta piramide d' Egitto, e la tomba dell' imperatore Adriano, per tacere di molte altre dello stesso genere che si trovano in Roma (V. Piramide); ed a noi sembra (come sembrerà a tutti coloro che sanno come in architettura la mano d'opera e la così detta *forma* o *foggia* prevalgano alla semplice squadratura delle pietre) che ogni grandiosa *tomba* romana, cogl' innumerevoli suoi ornati, dovette costare assai più di ciascuna piramide.

Quanto alla diversità delle *tombe*, è da credere che Roma avesse esaurito tutto ciò che lo spirito umano può immaginare. Il numero degli avanzi che ne esistono, sorpassa per avventura quello di tutti i vestigi che si vanno scoprendo in tutte le altre ruine delle antiche città. Parlando della magnifica *tomba* di Augusto, Strabone riferisce che, quando entravasi in Roma, dalla parte ov'è situato l'avanzo di questo

mausoleo, eravi una specie di necropoli, in cui i monumenti erano così spessi, che da lontano questa città de' morti era creduta la città stessa di Roma. Ora, su questo immenso terreno non rimane oggi il menomo segno che possa attestare la esistenza di questa quantità di *tombe*.

Ciò non pertanto Roma ha conservato molti di siffatti monumenti nel suo recinto e ne' suoi dintorni, i quali possono servire di esempio per tutte le specie di *tombe* che si veggono altrove. Noi qui non possiamo che richiamare quanto è stato detto diffusamente all' articolo Piramide, in cui si è mostrato l'impiego di questa forma sepolcrale in varie *tombe* romane costruite o a somiglianza delle piramidi d'Egitto, come il monumento di C. Cestio, o colla unione di piccole masse piramidali, come quella che si chiama degli *Orazi* ad Albano.

Se vogliam credere ad alcune tradizioni, la colonna Trajana sarebbe stata la *tomba* dell' imperatore di cui porta il nome; l'urna che racchiudeva le sue ceneri avrebbe formato il coronamento di essa. Ed è per questo che Pietro Santi Bartoli ha giudicato a proposito di comprenderla nella sua raccolta dei *Sepolcri antichi*, al pari di quella di Marc'Aurelio, che gli era stata consacrata da Antonino, di cui porta tuttora il nome. All' articolo Mausoleo noi abbiamo creduto poter trovare i modelli di queste magnifiche *tombe* nei roghi temporarj che venivano costruiti con ingenti spese per essere poi consunti dalle fiamme. Questa pratica s' introdusse in Roma al tempo degli imperatori, e si unì alla cerimonia delle apoteosi. Quindi noi veggiamo che questi monumenti temporarj sono frequentemente disegnate sulle medaglie di consacrazione; e in essi vediamo i modelli di quelle *tombe* grandiose che, come quelle di Augusto, Adriano e Settimio Severo, gareggiarono colla *tomba* del re d'Alicarnasso.

Sebbene minori di dimensione, e con poco lusso esterno, si presentano ancora come opere d'una costruzione considerevole per solidità, certe *tombe* fabbricate in forma rotonda, ora denominate torri, e che in sostanza divennero sotto una tale denominazione, durante il medio evo, luoghi fortificati; come lo indicano i merli da cui venne deformata la loro sommità. Tale fu la *tomba* della famiglia Plautia presso al *ponte Lugano*, di cui abbiamo fatta menzione alla parola Tivoli (V. questa parola); tale fu quell'altro grandioso sepolcro vicino a Roma, che si chiama *Torre di Metella*. Nulla vi ha che si avvicini alla solidità di questa costruzione ne' diversi piani di cui è composto l'interno. Un fregio ornato di ghirlande e di bucranj, o teste di buoi, ha dato a questo luogo la denominazione di *Capo di bove*.

Tutte le vie romane, nelle vicinanze della città, sembravano essere state seminate di monumenti sepolcrali, di cui l' architettura variò le forme all'infinito. Ora un enorme sarcofago sorgeva sopra un altissimo basamento, come quello che chiamasi, sulla via Flaminia, *tomba* d' un liberto di Nerone. Ora moli quadrate, adorne di bassirilievi ne' lati, e poste su piedestalli, terminavano colle statue de' personaggi rinchiusi nella stanza sepolcrale del basamento od in un locale sotterraneo.

Pare che i due metodi d' inumazione e di *cremazione* fossero praticati dai Romani congiuntamente, vale a dire nello stesso tempo, e spesso nel sepolcro medesimo, poichè si trovano delle *tombe* che racchiudono e sarcofagi ed urne, od almeno la disposizione di piccole nicchie destinate a riceverli.

Quello che si è conservato sino a' nostri giorni in maggior quantità, fra le diverse specie di *tombe*, appartiene al genere dei così detti *colombarj* (V. Colombario). Da questi sotterranei, privi di ogni luce, diligentemente serrati, inaccessibili ad ogni curiosità, e non di meno abbelliti di tutti i più gentili ornati, tanto in pittura che a stucco, è risorto, a' tempi di Raffaello, il gusto dell'arabesco con tutte le invenzioni decorative che formano presentemente l'incanto de' nostri più eleganti appartamenti. Ne' *colombarj* sonosi ritrovate quelle belle urne di materie preziose ornamento de' Musei. Quella di Augusto, in alabastro orientale, fu estratta da una delle camere della sua *tomba*. Il disegno della *tomba* di Settimio Severo ci mostra il luogo donde fu estratto con grande stento l'enorme sarcofago di marmo, contornato da bassirilievi, e sormontato dalle due statue coricate dell'imperatore e di Giulia Mammea, che è stata deposta in una sala bassa del *Museo Capitolino*. La sezione del disegno di questa *tomba*, nel luogo detto *Monte del grano*, fe' credere, pel monte di terra che la ricopre, che fosse sul gusto di quella di Augusto, d'Aliate e di molte altre di cui abbiamo più sopra parlato, un *tumulo*, o rialto di terra, senza dubbio formato di terrazzi presentemente distrutti. L'adito od il condotto praticato nell'altezza della sua vòlta prova che eravi al di sopra qualche altro interno oggi pure distrutto, insieme con tutto quello che formava la massa esterna di questo mausoleo.

Abbiamo veduto che qualche volta la *tomba* non si componeva che del sarcofago, collocato allo scoperto sopra un sodo molto elevato. Più di frequente però lo troviamo nell' interno dei sepolcri costruiti, e occupante ora il posto principale nei *colombarj*, ora collocato insieme con altri lungo i muri della camera sepolcrale. Il numero di quelli che esistono anche oggigiorno è infinito, e noi abbiamo fatto vedere alle parole *Arca sepolcrale* e *Sarcofago*, che se ne fecero di tutte le materie, dal legno e dalla terra cotta sino al marmo ed al porfido. Il più bello che si conosca di quest' ultima materia è a San Giovanni di Laterano in Roma, ed i più grandi si veggono nella chiesa di Monreale presso Palermo.

Dopo i sarcofagi, i cippi sono i monumenti funebri d' un ordine inferiore, che si riscontrano più di sovente fra gli avanzi di Roma antica, e intorno a quest' oggetto, di cui si è fatto più sopra menzione, non ci occuperemo più a lungo.

Chi volesse tessere una storia compiuta e critica delle sepolture e delle *tombe* degli antichi, dovrebbe certo aggiugnere parecchie nozioni alla serie delle opere funebri, che noi siamo costretti di percorrere rapidamente. A noi sembra pertanto che le colonne fossero impiegate di spesso o a decorare le *tombe*, o ad essere esse medesime monumenti funebri, ora sostenendo le urne, ora contenendo inscrizioni onorifiche. Vi ha luogo a credere che certi edificj, confusi cogli archi trionfali, altro non fossero che monumenti innalzati alla memoria di certi personaggi, e tenevano luogo di *tombe* o cenotafj. Ma ciò formerebbe l'oggetto di una discussione archeologica, estranea al nostro argomento.

Alla parola Catacombe noi abbiamo indicato già l'impiego che, a quanto pare, se n'è fatto in varie città antiche per le sepolture, ed abbiamo dimostrato che non fu e non potè essere, particolarmente in Roma, opera dei cristiani; che questi sotterranei furono praticati per cavarne la pozzolana, e che poi si fecero servire a pubbliche sepolture; che il cristianesimo ne fece uso pur esso, e che, se vi si trovano innumerevoli indicazioni di sepolture cristiane, si è perchè veramente i cristiani furono gli ultimi a servirsene; che d'allora in poi molte antiche *tombe* de' pagani divennero il patrimonio della nuova religione, che le distinse col proprio segno.

Nelle catacombe di Roma e di alcune altre città si troverebbe di che proseguire la storia delle *tombe* e delle sepolture verso la fine dell'impero romano. Una quantità di usi venne in que' tempi dal cristianesimo, ed una moltitudine di sarcofagi ornati di simboli di questa religione, come quella del buon Pastore, ci prova che le stesse pratiche d'inumazione durarono sino all'epoca in cui, accrescendosi il numero delle chiese, divennero luoghi di sepoltura, i quali, al pari dei terreni dei cimiteri consacrati nella loro vicinanza, fecero cessar gli usi del paganesimo.

Quanto alle *tombe* ed ai sepolcri costruiti, sarebbe assai difficile di seguirne la storia ne' bassi tempi dell'impero. Nulla di più incerto quanto le tradizioni stabilite dall'ignoranza di que' tempi sopra una immensa quantità di ruine spogliate di tutti i caratteri che potrebbero far conoscere l'antica loro destinazione.

L'ultimo monumento autentico in questo genere, e che richiama in parte l'idea delle imprese e degli usi dell'antichità romana, è a nostro avviso la *tomba* di Teodorico a Ravenna, di cui abbiamo fatto altrove menzione (V. Ravenna). Lo stato in cui trovasi attualmente, lascia giudicare che cosa fosse un tempo; e la sua cupola, d'un sol pezzo di pietra di oltre 30 piedi di diametro, annunzia senza dubbio una certa potenza di mezzi nell'arte di fabbricare. Si è pure fatta parola, all'articolo di quella città, degli avanzi d'un sarcofago di porfido d'una mole grandiosa, opera di certo anteriore a quel secolo, ma che fa conoscere che le tradizioni dell'antichità non erano ancora cadute in dimenticanza.

Dopo l'intera distruzione dell'impero romano in tutti i paesi sui quali erasi estesa la sua dominazione, il cristianesimo divenne il solo legame comune, se non de' corpi, almeno degli spiriti. Una credenza generale sostituì ben presto, col nuovo culto, nuove pratiche alle antiche. Entrò pure nello spirito del rinnovamento delle idee l'inspirare il disprezzo per tutto ciò che era, o sembrava essere in contatto colle pagane superstizioni. Fu particolarmente il dogma della vita futura, la risurrezione de' morti, che contribuì a stabilire la più grande separazione fra l'antico mondo ed il nuovo. I cristiani, dopo aver fatto un totale divorzio, nelle pratiche della vita, dagli usi, dai costumi e dai divertimenti pagani, vollero che i loro corpi, dopo la morte, fossero posti sotto la salvaguardia religiosa delle chiese e de' luoghi sacri.

Quindi le chiese divennero a poco a poco, ne' loro sotterranei e ne' sagrati che le contornavano, luoghi di sepoltura particolare e pubblica. (V. alla parola Mausoleo lo sviluppamento da noi dato a questa teoria).

A noi basta, da quanto abbiamo fin qui riferito, l'aver mostrata una delle cause principali che fecero cessare le numerose costruzioni de' sepolcri, e de' monumenti, consacrati alla sepoltura delle ricche famiglie e de' personaggi illustri e potenti. Appena trovasi nell'antichità qualche esempio di cadaveri seppelliti nei tempj o ne' loro recinti. Quel tanto che ci è noto della loro estensione e disposizione, proverebbe, indipendentemente da qualunque altra considerazione, che l'uso di cui favelliamo non vi si era potuto introdurre. Ma la basilica cristiana destinata ad essere la riunione dei fedeli, come esprime tanto nel morale che nel fisico la parola *chiesa*, fu da per tutto costruita su grandissime dimensioni. Le cerimonie funebri vi fecero parte del culto. I sotterranei formarono altrettante catacombe. L'altare, quasi sempre eretto sul corpo di qualche santo, ricevette anch'esso la forma di *tomba* o di sarcofago. Si ambì l'onore di essere seppellito vicino all'altare, e i posti delle sepolture, al pari de' cenotafj e degli epitafj, furono regolati secondo la condizione e il grado delle persone nell'interno delle chiese, o ne' terreni contigui.

Le chiese, racchiudendo per tal modo le spoglie mortali degli uomini di tutte le classi e di tutte le condizioni, si possono adunque riguardare sotto certi rapporti come tante *tombe*.

Così non vediamo quasi più erigersi monumenti sepolcrali di qualche importanza; vedremo ancora che quelli, a cui potrebbesi dare una tale denominazione, non furono per così dire che dipendenze delle chiese.

Ciò che dobbiamo pertanto far osservare in questo cambiamento, dai primi tempi, e ciò che il seguito ci mostrerà ancora più chiaramente, si è che l'architettura fu quasi interamente trascurata nelle *tombe*. La scultura fu quella che ne occupò il campo; e come un tempo essa non aveva rappresentato nel maggior numero di questi monumenti che la parte secondaria degli accessorj e dagli ornati, così dovette

risultare dal nuovo ordine di idee, che l'architetto fu ridotto ne' più notabili monumenti a non farne che gli accompagnamenti.

Ma nulla, come ognuno sa, fu dapprima così semplice quanto l'opera dello statuario nelle antiche *tombe* del medio evo. La religione sensuale dei pagani non aveva circondato il pensiero della morte di alcuna immagine rattristante. La parola stessa che l'esprime fu persino sbandita dal linguaggio degli uomini che si piccavano di delicatezza. La morte era stata così poco personificata dall'arte, o lo era stato in un modo sì poco sensibile, che lascia ancor disputare sull'insieme che la rappresentava. Tutte le *tombe* presentavano nel loro interno degli ornati che noi abbiamo trasportato negli appartamenti delle nostre case. Un sentimento del tutto contrario dominò il cristianesimo. La morte, i suoi orrori, le sue conseguenze formidabili divennero una delle risorse più attive della morale cristiana. Ciò che l'idea della morte ha di tristo e di umiliante fu precisamente ciò che la nuova religione si piacque di opporre a tutte le inclinazioni sensuali, a tutti i movimenti dell'amor proprio.

Quindi noi vediamo che tutte le *tombe* non si composero che delle figure de'personaggi morti, coricati, a mani giunte, e nello stato medesimo in cui erano stati deposti nel feretro. All'articolo Mausoleo abbiamo dimostrato a qual punto, verso il decimoquarto, e soprattutto nel decimoquinto secolo, l'arte più sviluppata aveva saputo abbellire e perfezionare questo tipo primitivo delle *tombe* cristiane, aggiugnendovi composizioni secondarie molto ingegnose, ed approfittando degli usi della esposizione della morte sopra un letto di parata. Sino a quest'epoca può dirsi che le chiese, i loro aditi, i loro chiostri rassomigliavano a' cimiteri. Quando non collocavasi la statua giacente, e a tutto rilievo, delle persone morte, si ponevano sul luogo medesimo, in cui riposavano i corpi, delle lastre di pietra o di marmo, facenti parte del pavimento della chiesa, ed ora rappresentavasi il defunto, sempre nella stessa posizione, scolpito a bassorilievo, ora contentavasi di tracciare il semplice contorno ad incavo che si riempiva di nero. Quindi non camminavasi d'ordinario che sopra sepolcri; e doveva avvenire pel continuo stropiccio de'piedi, che i disegni delle figure, ed i caratteri venissero rosi e cancellati dalla maggior parte delle lapidi sepolcrali.

Tale fu pertanto il tipo generale delle *tombe* sino all'istante in cui, l'arte uscita dalla barbarie di quei secoli d'ignoranza, si diede a rappresentare i personaggi viventi, ma sempre accompagnati dalla idea o dagli emblemi della morte. Sui sarcofagi o sui feretri venne collocata la statua del morto, per lo più inginocchiata, ed in atto di pregare, qualche volta seduta o mezzo coricata. A poco a poco l'immagine o la idea della morte cessò di mostrarsi in queste opere. Certi eccessi contribuirono a screditare questa specie di composizioni. Se ne potrebbe citare qualcuna, in cui l'artista non ebbe riguardo di far vedere il corpo nello stato ributtante di dissoluzione. La personificazione della morte sotto la forma d'uno scheletro venne introdotta in molti concetti tristamente drammatici, che un pensiero del Bernini nella *tomba* di Alessandro VI in San Pietro mise singolarmente in voga.

Tuttavia la nuova chiesa di San Pietro contribuì, più che non si crede, a dare una nuova forma alle composizioni delle *tombe* o de' mausolei moderni. La grande e maestosa disposizione di questo tempio non permise più di impadronirsi indistintamente di tutti gli spazj che avrebbero potuto contenere de' mausolei. Quelli dei due sovrani pontefici, che vi furono eseguiti, occuparono spazj particolari, che, senza formare l'insieme dell'architettura, sembrarono anzi imporre all'arte scultoria delle composizioni più monumentali. In fatti le *tombe* di San Pietro sono generalmente composte in uno stile che, senza uscire dalle convenienze prescritte dal luogo santo, potrebbero essere considerate come monumenti semplicemente onorifici. Se si eccettui la forma del sarcofago, al di sopra del quale s'innalza la statua del Pontefice, per lo più in atto di benedire, tutto il rimanente consiste in figure allegoriche di Virtù che furono quelle del personaggio ch'esse accompagnano.

Descrivere tutte le idee e tutte le forme di composizione, che il genio della scultura moderna sembra aver esaurito, formerebbe l'oggetto di una grand'opera di cui abbiamo già dato un compendio all'articolo Mausoleo, al quale non crediamo dover nulla aggiugnere, sia perchè il piano che noi seguiamo c'impedisce di fare nuove ricerche a questo riguardo, sia perchè, veramente, sarebbero di pertinenza piuttosto della scultura, che dell'architettura.

Non è già, come abbiamo detto, che l'architettura siasi trovata interamente esclusa da tutte le imprese dei moderni mausolei.

All'epoca, in fatti, in cui l'esercizio di tutte le arti del disegno trovavasi, per un insegnamento comune a tutti, riunito in un solo artista, si videro le composizioni della scultura associarsi a quelle dell'architettura. Prima del famoso progetto della *tomba* di Giulio II fatto da Michelangelo, alcuni mausolei del secolo decimoquinto potevano far dubitare, per la finezza de'dettagli degli ornati e de'profili delle loro masse, se l'architettura o la scultura, avesse avuta la preferenza nella composizione generale. Vi fu del pari nell'insieme progettato del monumento di Giulio II una specie d'unione fra le due arti. Senza dubbio non s'ha qui da intendere, per architettura, ciò che i grandiosi edificj dell'antichità ci mostrano in questo genere. È vero che l'architetto lavorava per lo scultore, ma però in piccole dimensioni. Tuttavolta le *tombe* dei re a San Dionigio devono una parte del loro pregio alla disposizione delle piante ed alla eleganza degli alzati, delle forme e delle composizioni ornamentali che entrano nel loro insieme.

In varie città d'Italia, e principalmente a Venezia, alcuni distinti architetti, e ad un tempo scultori, come il Sansovino, ornarono colla più pura ed elegante distribuzione di colonne, di arcate e di frontispizj certi mausolei, ne' quali le due arti si contendono l'interesse della composizione e l'ammirazione dell'osservatore.

L'architettura però non fu sempre diseredata, dalla religione cristiana, dell'antico suo patrimonio in fatto di costruzione di *tombe*. Le chiese, come si è veduto, essendo divenute luoghi di sepolture, naturalmente il loro interno offerse alla condizione ed alla opulenza posti distinti per uso di *tombe*. Fra questi posti, i più favorevoli e senza meno i più dispendiosi furono le cappelle da cui tutte le chiese sono attorniate. Le famiglie doviziose fecero acquisto di detti locali per servire ad esse di sepoltura. Ivi s'innalzarono i mausolei, le *tombe*, le lapide cariche d'iscrizioni. Questi monumenti diedero luogo bene spesso all'architettura di decorare le cappelle sepolcrali in un modo adattato alla loro destinazione.

Ma qualche volta pure sotto il titolo di cappelle, e come annesse alle chiese, furono negli ultimi secoli costruiti ragguardevoli edificj, ai quali avrebbesi potuto dare la denominazione di *sepolcri* o di *tombe*. Tale si era, come dipendenza della chiesa di San Dionigio, la cappella sepolcrale dei Valois, fabbricata da Filiberto Delorme (V. Delorme) ed ora distrutta.

Può essere ancora riguardata come una cappella sepolcrale l'antica sagrestia di San Lorenzo, fabbricata da Michelangelo a Firenze, per contenere i monumenti che vi eresse alla memoria di Giuliano e di Lorenzo de' Medici.

Certo l'antichità avrebbe dato, e con ammirazione, il nome di *sepolcro* o di *mausoleo* alla vasta e magnifica cupola, edificio cominciato per essere semplicemente una nuova sagrestia aggiunta alla chiesa stessa di San Lorenzo, ingrandita di poi ed ornata con grandissimo dispendio per servire di *tomba* ai granduchi di Toscana (V. Nigetti), di cui sono stati quivi riuniti i monumenti funebri.

Forse qui cade in acconcio di dare all'architettura de' moderni l'onore di alcune altre costruzioni destinate ai funerali, fra le quali merita di essere per primo menzionato il famoso cimitero di Pisa, di cui abbiamo data la descrizione alla parola Cimitero. È a lamentarsi che imprese simili non sieno state ripetute, nè siasi procurato di metterle in accordo colle pratiche della religione, o coi costumi pubblici, o colle istituzioni politiche delle grandi città.

Doveva in fatti avvenire, col lungo andare, che le chiese divenissero troppo anguste per ricevere il tributo che ogni uomo è costretto di pagare alla morte. L'interno di esse non poteva del pari ammettere senza sformare interamente tutte le specie de' monumenti funebri innalzati dalle generazioni de' viventi. La salubrità doveva in fine consigliare di allontanare o diminuire considerevolmente gl'inconvenienti di questi depositi sempre crescenti delle spoglie umane. A ragione pertanto possiamo lagnarci, che le grandi città in particolar modo non abbiano pensato a stabilire e per la dignità delle chiese e per la salubrità pubblica, e nel doppio interesse delle affezioni o delle vanità umane, e delle arti che ne sono gl'interpreti od i ministri, grandi e spaziosi edificj più o meno dipendenti dalle chiese, ed i cui vasti recinti offerissero diverse gradazioni di sepoltura proporzionate a tutti gli stati, a tutti gli ordini, a tutte le condizioni.

Noi non possiamo terminare il presente articolo senza ricondurci ad alcune riflessioni che ci vennero suggerite, sono più di quarant'anni, dal cimitero di Pisa, in un tempo, in cui era difficilissimo di prevedere gli avvenimenti, che avrebbero potuto facilitare a Parigi stabilimenti consimili, in mancanza de' quali, per un disordine contrario a quello degli usi antichi, noi vediamo, sopra immensi terreni abbandonati al caso od al capriccio delle più volgari vanità, accumularsi, come in un folto bosco, monumenti temporanei che si distruggono a vicenda, si offuscano, e minacciano un'imminente ruina. Tristo spettacolo per la ragione e pel gusto, se il ridicolo delle miserie dello spirito umano non ne correggesse l'effetto.

TONDINO — (Baguette-Tondin) — Membretto d'architettura negli ornamenti, che è un cilindro di piccol diametro; detto anche *astragalo*, *bottaccino*.

* TORELLI (Giacomo) nato nel 1608, m. nel 1678, nobile di Fano, e di gran talento per l'architettura teatrale, per cui Fano vanta ancora il suo Teatro. Egli fu l'inventore delle macchine sceniche, per le quali in Venezia alcuni invidiosi lo assaliron di notte, e gli tagliaron le dita della destra. Ciò nondimeno egli proseguì a disegnare, e si fece in Francia grand'onore a segno che fu nominato il *grande Stregone* per le sue nuove mutazioni di scene. Di tutte le sue macchine egli pubblicò le descrizioni e i disegni. - MIL.

* TOREUTICA — Questa era propriamente presso gli antichi l'arte di tornire, non ristretta, come opina il *Millin*, alla scultura, o incisione di figure in legno, in avorio, in pietra, o in marmo, e principalmente nelle materie più dure. I Greci non ebbero altro vocabolo per indicare le opere del torno in generale; nè col torno fabbricaronsi da esse figure in legno, o in marmo, e forse neppure in avorio. Siccome però con una specie di torno, e sul principio medesimo delle opere tornatili, si cominciarono a lavorare le gemme e le pietre selciose, che con altro mezzo non si potevano scolpire per farne cammei, o sigilli o altri lavori d'incavo, questo genere di lavori formò parte dell'antica toreutica, ed ancora a quell'arte appartiene, intagliandosi quelle materie durissime e fino il diamante medesimo col *castelletto*, che è una specie di torno. — MIL.

TORMENTARE — (Tourmenter) — Servesi di questa parola metaforicamente, parlando d'un' opera d'arte, d'una composizione, d'un disegno, di un pro-

getto di alzato o di decorazione d'un edificio. Allorquando invece d'essere il risultamento di un principio semplice, di un pensiero chiaro e distinto, d'un sentimento naturale e facile, d'un sapere ben ordinato, e d'una esecuzione libera, l'opera si presenta al nostro spirito od a' nostri occhi come il prodotto di un concetto imbarazzato, d'una idea complessa, di un gusto che palesa la pena e la ricercatezza, e d'un lavoro in cui si fa sentire lo sforzo; dicesi allora ch'esso è *tormentato*.

Tormentare qualcuno nel morale, vale studiarsi di procurargli pena, dolore, angustie. Ci *tormentiamo* noi stessi quando, in causa di una certa malattia o per eccesso di qualche passione, come l'invidia, l'odio, l'ambizione, si perde il riposo dello spirito.

Tali sono, trasportati ad altr' ordine di cose, gli effetti che ci fanno provare le opere *tormentate*. A dir vero, esse producono su di noi una impressione simile a quella che ha dovuto subire l'autore, il quale, invece di procedere, per esprimere i proprj pensieri, per la via più diritta, si è torturato lo spirito per farli arrivare per una via penosa e tortuosa, per far loro prendere certe forme inusitate e coartate, la cui stranezza reca pena al nostro intelletto, e ci mette in imbarazzo. Ogni autore che si *lamenti* della sorte, *tormenta* nella stessa guisa il suo uditore o spettatore; perocchè vi ha una reciprocanza necessaria fra loro.

Come si osserva nell'uso ordinario della vita, che un uomo, il quale si imbarazza, imbarazza gli altri, un uomo, il quale nelle sue maniere e ne'suoi discorsi ha della scioltezza, la inspira e la comunica anche agli altri; del pari ogni opera portando l'impronta necessaria delle abitudini, delle qualità, dei difetti dell'artista, ne opererà, se così può dirsi, il contraccolpo verso coloro cui è rivolta.

Egli è proprio di qualunque opera *tormentata* il far conoscere e sentire lo sforzo di qual si voglia natura esso sia; perocchè ve ne sono di più specie. Noi non chiameremo solamente con questo nome la pena e la contrazione che nascono da un lavoro difficile. V'ha un tal genere di sforzo, che pare meno sensibile, perocchè annuncia la facilità dell'abbondanza, ma produce lo stesso effetto su noi; perocchè la ridondanza ci affatica, sebbene in un altro modo, al pari dell'eccesso di concisione. L'una e l'altra ci rendono difficile, soprattutto nelle composizioni, la percezione degli oggetti. Si diviene oscuro col dir troppo, come anche col dir poco.

Ogni specie d'opera artistica, per altro, ha una maniera d'essere *tormentata*, negli elementi stessi del suo concetto, come ne' processi della sua esecuzione. Dicesi delle pose d'una figura in un quadro, ch'esse sono *tormentate*, quando l'artista, amante di novità, le pone in attitudini forzate e troppo contorte. Dicesi che il colore ne è *tormentato*, quando il pittore, incerto del suo effetto, non riuscendo a contentarsene, ritocca incessantemente, e con un manierismo eccessivo altera la freschezza delle tinte.

Non ci costerebbe fatica il dire che cosa sia una architettura od una composizione architettonica *tormentata*. Non v'ha architetto, il quale non convenga che questo effetto deve risultare da una pianta che, in vece di linee rette, di rapporti semplici, di combinazioni chiare, sia piuttosto un giuoco di parti mistilinee, di contorni spezzati, di forme incoerenti. Ognuno converrà che un alzato *tormentato* sarà quello composto di masse scucite e contrapposte, di dettagli bizzarramente riuniti, senza alcuna ragione che ne motivi o ne spieghi la riunione, d'una moltiplicità confusa di oggetti estranei all'opera. Ma ove l'architetto siasi particolarmente *tormentato* il cervello nella complicazione degli ornati, nella pretesa di fare innovazioni con mescolanze indiscrete, o con profusione de' motivi decorativi, egli affaticherà, senza dubbio, con questa laboriosa ricerca, i nostri occhi e *tormenterà* il nostro spirito. Il secolo decimosettimo ha prodotto, nelle opere del Boromini e della sua scuola, gli esempi più evidenti e più proprj a far comprendere, fosse solo per gli occhi, che cosa sia un'architettura *tormentata*.

TORNIARE, TORNIRE — (Tourner) — Fare un lavoro qualunque al *tornio*; lavorare al *tornio* (V. Tornio).

TORNIO — (Tour) — Strumento da *tornire*, detto τορνος in greco, *tornus* in latino.

Questo vocabolo, soprattutto in greco, ha prodotto, per la sua rassomiglianza colla parola *toros*, frequentissime confusioni. Lo stesso è avvenuto de'suoi composti τορνευω, τορνευτικη, con τορευω, τορευτικη. La voce *toros*, che indica uno strumento di incisione, come sarebbe il *cesello*, formò la parola *toreutico* (*scultura sui metalli*), genere che ebbe in Grecia una voga prodigiosa, che diede innumerevoli opere, e che divenne una delle parti più importanti e più rinomate dell'arte de' Greci.

Nella nostr'opera intitolata *il Giove Olimpico* abbiamo riserbata un'intera sezione alla spiegazione di questa parte dell'arte, che vanta i più rinomati artisti greci, cominciando da Fidia e Policleto; e noi crediamo di avere dimostrato che, dappoichè furono denominati *toreuticiani* (*toreutas*), non era possibile d'invilire l'arte, che procurò loro ed alla Grecia tanta gloria, riducendola al processo meccanico del *tornio*; che d'altronde le loro opere più vantate, quelle che furono eseguite in oro ed avorio, non potevano essere il prodotto di questo strumento. Il *tornio*, di qualunque specie esso sia, non può essere applicato ai grandi lavori della scultura; e noi non conosciamo che quello da incisori, detto *tornio piccolo*, che serve talvolta per la incisione in medaglie, vale a dire in piccolo o piccolissimo bassorilievo, il quale possa citarsi come un processo meccanico suscettibile di entrare in alcune operazioni dell'arte.

Noi facciamo menzione del *tornio* in questo Dizio-

nario solo perchè venne un tempo impiegato nel processo meccanico di fare delle colonne. Sappiamo inoltre che, da non molto, si è immaginato di metterlo in pratica per lo stesso oggetto, vale a dire per rotondare i fusti delle colonne fatte d'una materia artificiale, e che può facilmente prestarsi a siffatta operazione.

Molto più notabile e di ben altra difficoltà dev'essere rispetto alle colonne di marmo. Eppure non possiamo dispensarci dal credere che tali sieno state (quantunque Plinio non lo dica) le colonne del labirinto di Lemno, monumento di cui sussistevano ancora delle tracce ai tempi in cui egli scriveva. Ecco il passo ove rende conto di questa particolarità (*libro xxxvi*, *cap.* 13).

« Il labirinto di Lemno rassomiglia ai due primi » (quello d'Egitto e di Creta); solamente è superiore » ad essi per le colonne che vi si ammirano in nu- » mero di centocinquanta. Esse furono lavorate in » una officina al *tornio*. Il perno, sul quale esse era- » no sospese, era sì bene equilibrato che un fanciullo » bastava a far agire la ruota che li faceva girare ».

Pochi oggetti, che dir si possano di pertinenza dell'arte del disegno, comportano una esecuzione dipendente dal *tornio* meccanico. Forse potrebbe citarsi come un'eccezione la fabbricazione di certi vasi d'argilla, risultati dalla ruota del vasellajo, la quale si può effettivamente, quanto all'effetto, paragonare al meccanismo del *tornio*. Ed è particolarmente dalla esecuzione, dalla gran varietà e bellezza delle forme di un certo numero di vasi greci dipinti, mal a proposito chiamati etruschi, che possiamo formarci un'idea del gusto che presedette un tempo a tali opere, e che diresse l'artista nella purezza del garbo dato ai loro contorni.

Si fa uso tuttora del *tornio* per fare in modo economico dei vasi o di pietra, o di marmo, che si collocano talvolta sulla cima degli edificj, o di cui si adornano i giardini.

TORO — (Tore) — Dal latino *torus* che alcuni fanno derivare da *tortus* (torto, tortigliato). *Toro* significa propriamente in latino quelle corde che, addoppiate o triplicate dal funajuolo, formano un *canapo*, un *cavo*.

Chi si diletta di voler render ragione di tutti i membri e di tutte le modanature che impiega l'architettura, e trovar questa ragione nelle pratiche originariamente suggerite dal bisogno delle primitive costruzioni di legno, sono d'avviso che per impedire che i legnami impiegati verticalmente non si rompano per la pressione, siasi creduto conveniente di circondarli sì al basso che all'alto, da cerchj formati da funi o canapi più o meno forti. In seguito legami di ferro saranno stati sostituiti ai canapi; ed allorchè finalmente l'arte fece uso della pietra invece del legname, i termini che esprimevano i primi processi del modello si perpetuarono e continuarono ad applicarsi agli oggetti della sua imitazione.

Si chiamò pertanto *torus*, *toro*, quella grossa modanatura rotonda che entra, variatamente, nella composizione della base delle colonne. Essa ha ricevuto ancora altre denominazioni, derivate sempre dalla sua forma, come *tondino*, *bastone*, *astragalo*.

La base denominata attica o corintia riceve ordinariamente due *tori*, l'uno si chiama *superiore*, ed è più sottile; l'altro più basso, che dicesi *inferiore*, ed è più grosso.

TORRE — (Tour) — Dal latino *turris*, che deriva dal greco τυρσος.

Alcuni etimologisti hanno preteso che dalla parola *di torre* (τυρσεις), di cui gli antichi toscani avevano ne'primi tempi fiancheggiato le mura delle loro città per difenderle, sia derivato il nome di *Tirenj* che fu dato loro, e che da questo popolo i Romani adottassero l'uso delle *torri*, di cui fortificarono anch'essi le loro mura. Così si crede che la costruzione della *torre* propriamente detta sia il risultamento del sistema delle più antiche fortificazioni.

Quantunque il nome di *torre*, in qualsiasi lingua, sia stato dato, ne'lavori di costruzione e di architettura, ad una grande quantità di edifizj che non ebbero nulla di comune colle fortificazioni delle città, non è improbabile tuttavolta che l'architettura civile abbia tolta o la forma o la denominazione data a questi edifizj, da quelle costruzioni difenditrici delle città. Nulla di più comune di questo emblema nelle immagini, sotto cui vennero personificate non solo le città, ma ancora le province. La corona merlata si vede sempre sulla testa di Cibele, dea delle città, e perciò chiamavasi *turrita*. Queste specie di corone così comuni nei monumenti antichi altro non sono che una imitazione in piccolo delle mura delle città sparse di *torri*.

Le *torri* delle mura, o quadrate, o rotonde, destinate alla loro difesa, dovettero farne immaginare di simili per l'attacco. Queste erano formate da una riunione di travi di diversa grossezza. Esse erano mobili, e si facevano girare per mezzo di parecchie ruote sulle quali esse erano portate. La loro altezza sorpassava spesso quella delle mura e delle *torri* che si volevano assediare. Bastano queste nozioni per far comprendere come questa specie di costruzione fosse moltiplicata dai più remoti tempi, e come fosse naturale di applicarne il nome ad ogni altra sorta di costruzione simile per la forma, quantunque destinata ad usi affatto diversi.

Così uno degli antichi monumenti di cui la storia ci abbia conservata memoria, quello che la Sacra Scrittura ci dice essere stato cominciato e non condotto a termine, il monumento di Babele, fu chiamato *torre*, perocchè doveva essere isolato ed elevarsi a grandissima altezza. Così vedremo dato il nome di *torre* in progresso di tempo ad ogni costruzione elevata, che domina ordinariamente tutti gli altri edifizj.

Quest'altezza straordinaria, attributo particolare e

carattere distintivo di ciò che generalmente si chiama *torre*, ha in singolar modo moltiplicato questa sorta di edifizj. Non saprebbe dirsi effettivamente a quanti usi diversi sia stata destinata. S'innalzarono un tempo delle *torri* sulle spiagge del mare, collo stesso intendimento; ed i *fari* (V. questa parola) non erano che *torri* più o meno considerevoli, destinate a servire di guida ai vascelli.

La polizia delle città richiese pure in ogni tempo, soprattutto quando sono edificate in pianure, e senza alcun terreno eminente, che si potesse da un luogo molto elevato al di sopra di tutte le case, sopravvegliare agli avvenimenti, od ai casi d'incendio, che potevano verificarsi di notte. Sappiamo dalla storia che questa pratica esisteva in Roma. Da che Nerone, dall'alto di una *torre*, di cui a torto si crede che gli avanzi sussistano ancora sull'Esquilino, si prese, dicesi, il piacere di vedere l'incendio che devastava Roma, noi ci limiteremo solamente a conchiudere che vi erano di simili *torri* in questa città, e certamente fabbricate per un uso ben diverso da quello che abbiamo di sopra accennato. Quella di Nerone doveva essere sul Quirinale; l'altra del monte Esquilino è denominata *torre di Mecenate*.

Ma i Romani costruirono, per molti altri usi somiglianti edifizj in forma di *torre*, che anche oggigiorno si chiamano con tale denominazione. Alla parola Tomba abbiamo fatto menzione di parecchi grandiosi sepolcri, come quelli della famiglia *Metella*, e della famiglia *Plautia*, che si chiamano presentemente col nome di *torre*. Noi non pretendiamo che ne abbiano un tempo portata la denominazione, quantunque ne'tempi moderni esse lo siano divenute in effetto, militarmente parlando, poichè furono munite di merli, e servirono di fortificazione; ma in vero, questi edifizj furono realmente costruiti in forma di *torre*.

Non cercheremo qui con maggiori dettagli, fra tutte le sorta di edifizj antichi, sia che siano stati distrutti, sia che ne esistano ancora degli avanzi, quali fossero quelli costruiti in forma di *torri*, od a somiglianza di quelle che noi ora chiamiamo con tal nome; come, per esempio, i così detti *settizonj*; moli, che come viene indicato dal nome, s'innalzavano sino a sette piani sempre diminuendo di diametro, a misura del loro innalzamento, e finivano così a forma di piramide. Chiamasi a Nîmes *torre magna* (o *gran torre*) un avanzo considerevole di costruzione antica, che gli archeologi giudicano essere stato un settizonio sul gusto di quello di Settimio Severo in Roma.

Nel medio evo le *torri* divennero l'oggetto principale e pressochè esclusivo di tutti i lavori dell'arte di fabbricare. Tutti i palazzi furono altrettanti castelli, ed il genio della fortificazione antica non avendo ancora subita alcuna alterazione, si costruivano le abitazioni dei grandi secondo le norme antiche dell'attacco e della difesa delle città. Un castello non fu altro che un aggregato di torri quadrate o rotonde, legate fra loro da specie di baluardi merlati. Divenuta generale questa disposizione fu essa applicata a tutti i fabbricati. Le *torri* divennero luoghi d'abitazione. Così il Louvre, come lo vediamo rappresentato negli antichi disegni, componevasi di molte *torri*, e ciò che fu in seguito chiamato *padiglione* (pavillon) modificato dai cambiamenti d'ogni sorta che ha subìto questo antico castello, non è altro che una tradizione delle *torri* che si erigevano agli angoli e nel mezzo delle facciate. Sappiamo inoltre che nel centro della sua corte era stata costruita una *torre* molto alta, la quale dominava il rimanente dell'edificio e tutti i circostanti fabbricati. Quello che attualmente chiamasi Palazzo di Giustizia, avanzo più d'una volta cambiato del palazzo San Luigi, ha conservato alcune tracce dell'antica sua disposizione di *torri*, e la così detta *torre dell'orologio* a capo del *quai* di questo nome, è una testimonianza ancora sussistente dell'uso di cui parliamo.

Quando le città erano meno estese, e prima che l'arte dell'oriuolajo fosse divenuta così comune come vediamo a' nostri giorni, si innalzavano delle *torri* per collocarvi l'orologio pubblico, e la sommità di esse terminava per lo più a battifredo, da cui si annunziavano di notte le ore, e dove sorvegliavasi per l'ordine generale.

Quasi tutti i palazzi comunali avevano di queste *torri* molto elevate. Vi si sospendeva una campana per suonare a stormo in caso d'allarme, o per ogni altro segno di pubblico avviso.

Questa riflessione ci conduce a parlare dell'uso che divenne il motivo principale della erezione delle *torri* a lato delle facciate delle chiese; vale a dire delle campane per chiamare col loro suono i fedeli alle preghiere ed alle cerimonie del culto. Abbiamo veduto all'articolo Campanile quali erano le forme e le dimensioni degli edificj a cui sospendevansi le campane. Queste costruzioni non furono da principio eseguite come si praticò in seguito al di sopra del tetto delle chiese. Una semplice *torre*, come si vede tuttavia in molti paesi, era costruita all'ingresso stesso e al di sopra del vestibolo della chiesa. A misura che le campane aumentarono di volume, di diametro e di numero, più non bastarono i campanili di legno, e fu necessario ricorrere a costruzioni più solide. Allora, come vediamo in tutte le chiese gotiche, s'introdussero le *torri* nell'insieme delle loro facciate, e ne divennero il principale ornamento.

L'Italia però in molti de' suoi più grandiosi monumenti non adottò quest'uso, e vediamo tuttora in Pisa, Firenze, Venezia e Bologna, la basilica o la chiesa cattedrale separata dal campanile, vale a dire dalla *torre* fabbricata a qualche distanza per uso delle campane. Tali sono le *torri* più rinomate, di cui abbiamo data la descrizione agli articoli Campanile, Giotto ecc. Quella di Pisa è un'opera che richiama l'idea dei settizonj antichi. Ma la più considere-

vole per la materia, l'altezza ed il lavoro, è la *torre* di Giotto in Firenze (V. Giotto).

Le cattedrali gotiche, come si è detto, adottarono l'uso di introdurre le *torri* negli alzati delle loro facciate. Alcune chiese moderne, costruite sullo stile moderno, vale a dire secondo l'architettura antica, si fanno notare per questa disposizione, e fra tutte quelle che si potrebbero citare, siamo d'avviso che niuna meriti di esserlo quanto la chiesa di San Sulpizio a Parigi, di cui si è parlato all'articolo Servandoni. Due *torri* entrarono nel progetto di questo valente architetto. Il disegno e la forma loro subirono dei cambiamenti dopo di lui, ma non in meglio quanto al gusto, come ne fa prova quella che ancor sussiste dalla parte sinistra della facciata. La composizione e assetto generale della *torre* destra fa desiderare che sia ridotta tale anche l'altra che le fa riscontro. Terminata questa operazione, possiamo assicurare che nessun'altra chiesa potrà, in fatto di *torri*, nella facciata, prevalere a quella di San Sulpizio.

La *torre*, considerata sotto il semplice rapporto della sua forma e dimensione, può in generale definirsi come un corpo di fabbricato che, quando è isolato, sorge sopra una pianta circolare o quadrangolare. E per questo, nel linguaggio comune, si dà volentieri il nome di *torre* a varie specie di costruzioni, che senza essere destinate ad uso di *torri*, propriamente dette, sono loro somiglianti quanto alla forma. Dicesi quindi

Torre di cupola — (Tour de dôme) — S'indica con questa denominazione quella parte della costruzione delle cupole di chiese moderne che ne sostiene la vôlta, e che consiste in un muro rotondo o a facce, la cui superficie sì interna che esterna è diversamente decorata di colonne, di pilastri, di stipiti, di nicchie ecc.

Torre mobile — (Tour mobile) — Chiamasi così qualunque costruzione di legname in forma di *torre*, e a diversi piani, che si adopera sopra ruote, come si praticava dagli antichi nell'attacco delle mura fortificate. Se ne fanno di eguali anche a' dì nostri, per servirsene a riparare o a dipingere vôlte, soffitti, e ad altri usi. Per lo contrario chiamasi *torre fissa* una costruzione simile, fatta per innalzare le acque in certe macchine idrauliche.

TORRE o BATTIFREDO — (Beffroi) — Luogo elevato dove in tempo di guerra si sta in vedetta, e dove si suona a stormo.

TORRICELLA, TORRETTA — (Tourelle) — Piccola torre. Davasi un tempo questa denominazione, ne' castelli e ne' forti, a piccole costruzioni rotonde, sorrette da una specie di mensola, chiamate anche casotti da sentinella. L'uso delle torri che, come abbiamo altrove veduto, era comune ne' castelli e nei palazzi, si estese pur anche, ma più in piccolo, alle abitazioni e a quasi tutte le case delle città. Considerevole ne era il numero a Parigi in certi antichi quartieri, e se ne vedono alcune anche di presente. Queste *torricelle*, il cui interno formava piccoli gabinetti, si riscontravano particolarmente agli angoli delle contrade e nelle cantonate delle case; ed erano sostenute da mensole, per lo più della forma di un fondo di lampade.

* TORRIONATO — Munito di torrioni. — *ALB.*

* TORRIONCINO — Piccolo torrione, piccola torre; cosa fatta a guisa di piccola torre. — *ALB.*

* TORRIONE — Accrescitivo di torre; torre grande, propriamente quella, la cui grandezza eccede in grossezza; e per lo più quelle che si fanno intorno alle mura o porte delle città. — *BALD.*

TORSA (Colonna) — (Colonne torse) — All'articolo Scanalatura abbiamo indicato con molta probabilità, per quanto ne sembra, l'origine più verisimile della forma bizzarra data alla colonna *torsa*. Noi abbiamo sempre impugnata l'opinione di coloro che, abusando del sistema imitativo dell'architettura greca, o del cambiamento della costruzione di legno in quella di pietra, vogliono ritrovare il modello delle colonne negli alberi, come esistono in mezzo alle foreste. Così pure non possiamo ammettere l'ipotesi, giusta la quale si pretende che la colonna *torsa* sia stata una imitazione dei tronchi d'alberi tortuosi. Quand'anche si volesse inclinare a questa idea, converrebbe riflettere, che la vera antichità non presenta alcun esempio di colonne *torse*, e quelle che si possono citare in questo genere datano dagli ultimi secoli dell'arte. E allora questa bizzarria, anzi che riguardarla come il prodotto di un'età, in cui l'arte si modellava sui primi saggi che la natura ancor rozza le presentava, sarà stata per lo contrario una conseguenza successiva e capricciosa di un mal inteso sistema.

All'articolo sopraccitato, noi crediamo di avere stabilito che la scanalatura delle colonne non può essere altro che un ornamento arbitrario senza principio derivato da qualche naturale convenzione; che per lo contrario essa avrà avuto origine da qualche processo di pratica nel taglio del legname od in quello della pietra. Non dissimile è il parer nostro intorno all'origine della colonna *torsa*, vale a dire questa si sarà introdotta dall'abuso delle scanalature a spira. Diciamo abuso, perocchè, se la scanalatura perpendicolare è, in fatto, un ornamento arbitrario, di cui non saprebbesi indovinare la vera causa, dobbiamo però confessare ch'essa è in linea retta più conforme alla natura della colonna che nol sono le circonvoluzioni della scanalatura a spira.

Così, per quanto possiam giudicare, e dalle opere antiche in cui non si trova alcun esempio, e dall'epoca di queste opere, sembra che un tale capriccio non abbia avuto luogo che sopra monumenti di poca importanza, e che datano dagli ultimi secoli dell'arte. Tale, fra gli altri, è il piccolo tempio di Clitumno (V. Spoleto). Del resto, alcune opere di ornato, come vasi, candelabri ed altri utensili, furono scanalati a spira; e sarebbe stata una severità eccessiva l'aver voluto riprovare siffatte scanalature in simili oggetti,

pure creazioni del capriccio, nei quali non è da ricercarsi nè la realtà, nè l'apparenza della solidità.

Siamo dunque portati a credere che la scanalatura spirale, una volta applicata a fusti di colonne, abbia fatto immaginare in alcune opere, non di costruzione, ma di decorazione, che appartengono al medio evo, delle riunioni di fusti attortigliati insieme (se ne veggono di simili in piccola dimensione nel chiostro di San Paolo fuor delle mura), che avranno prodotta e somministrata l'idea della colonna *torsa*. Anastasio, nella vita di papa Gregorio III, chiama queste colonne *volubiles columnas*. Ma Salmasio vuole che debba leggersi *volutiles*, e questa lezione riscontrasi in altri manoscritti.

Winckelmann (*Osservazioni sull'architettura degli antichi, cap. II*) cita, come ad esempio di questa specie di colonne, le due ch'egli dice essere state impiegate in un altare di San Pietro in Roma. Ma una nota dell'editore Carlo Fea, ci fa sapere che qui si tratta delle due colonne che si trovano nella cappella del Santo Sacramento. Otto altre simili adornano le quattro tribune a balcone che sono praticate nella grossezza dei quattro piloni della gran cupola, e ve n'ha pure un'altra nella cappella detta del *Crocefisso*, che venne incisa da Piranesi.

Un tempo queste colonne *torse* ornavano l'altare, o per meglio dire la confessione dell'antico San Pietro, ed erano in numero di dodici. Una se ne ruppe nell'atto che furono levate. Si ripete, secondo alcuni scrittori che hanno data la descrizione dell'antica basilica, che Costantino le aveva fatte venire dalla Grecia per questo uso; ma è presumibile che queste colonne *torse* fossero le sei che Anastasio, da noi più sopra citato, racconta essere state collocate nel luogo indicato da papa Gregorio III, che governava la Chiesa nel 731, ed averle avute dall'esarca Eutichio, insieme colle altre sei che già possedeva.

Possiamo dunque giudicare, da quelle che esistono ancora ne' luoghi che abbiamo indicato, che l'uso delle colonne è molto antico, che queste hanno servito di modello alle grandi colonne *torse* in bronzo del baldacchino di San Pietro, del Bernini, il quale, se ebbe torto (ciò che noi non crediamo) ad impiegare delle colonne *torse* in questo monumento, non ebbe certamente quello di inventarle, come lo vanno ripetendo molti critici.

Del resto noi ignoriamo donde siano state trasportate originariamente quelle colonne, e quale sia stata, da principio, la loro destinazione. Qualunque supposizione voglia farsi a questo proposito, non ci permetteremo che una sola osservazione negativa. Ed è che non saranno mai state impiegate in monumenti di architettura reale e grave, a sostenere le masse degli architravi, dei cornicioni e dei frontoni. La loro sola configurazione, che si presta ai capricci della decorazione, avrebbe offeso non meno la vista che la ragione, se fossero state destinate a sostenere quei carichi che vengono sovrapposti alle colonne diritte.

Quello che noi diciamo (e lo crediamo di una verità così evidente che non ha bisogno di prove) della inverisimiglianza di un tale impiego, non è giusto il volerne fare un'applicazione rigorosa alla destinazione assegnata dal Bernini alle colonne *torse* del suo baldacchino. Noi abbiamo già fatto osservare (V. Baldacchino) che questo grande artista mise altrettanto gusto che riserbo in questa composizione, alla quale non diede nè la realtà, nè l'apparenza d'una costruzione regolare e architettonica. Chè un imperiale di letto, i suoi pendagli ed il coronamento, non potrebbero essere riguardati come un'opera di architettura. Forse ciò che un tale acconciamento ha di arbitrario e di leggero ne' suoi dettagli, non sarebbe stato in molto accordo colla severità d'un ordine grave e regolare.

Noi crediamo in somma che quanto il gusto può prestarsi all'impiego delle colonne *torse* nelle sue composizioni libere, puramente decorative, le quali non hanno nulla di comune colla realtà della costruzione e le rigorose esigenze dell'architettura, altrettanto la semplice ragione ne deve vietare la applicazione in ogni ordine, a cui la ragione deve presiedere prima d'ogni altra cosa.

TORSO, SPIRALE — (Tors) — Esprime ne' corpi una configurazione a vite, a spira.

TOSCANO (Ordine) — (Ordre toscan) — Noi non sappiamo dire sino a qual punto gli antichi abbiano portato e sviluppato la teoria sistematica dell'architettura. La sola opera che ci sia pervenuta dall'antichità su quest'arte, è quella di Vitruvio che la compose ai tempi di Augusto. Quanto ai Greci, altra cognizione non abbiamo de' loro scritti relativi all'architettura che le menzioni che ne ha fatto lo stesso Vitruvio nella prefazione al settimo libro. Egli ci fa sapere che ha attinto dai loro scritti le principali nozioni di cui ha cercato di formare un corpo compiuto. L'elenco degli scrittori ch'egli cita è molto copioso, e lo divide in due classi, quella de' più rinomati, e quella de' meno famosi.

La massima parte delle opere della prima classe aveva per oggetto qualche monumento celebre. Altre trattavano in generale delle proporzioni; alcune, in particolare, delle proporzioni di tale o tal altro ordine, in occasione di qualche monumento costruito secondo l'uno o l'altro di detti ordini. Sileno aveva composto un trattato delle proporzioni doriche *De symmetriis doricorum*. Teodoro aveva scritto sul tempio dorico di Samo; Ctesifonte e Metagene sul tempio jonico di Diana in Efeso, e su quello di Minerva, jonico anch'esso, a Prienne; Fileo, Ittino e Carpione, sul tempio dorico della cittadella d'Atene; Teodoro, sulla cupola di Delfo; Filone, sulle proporzioni dei tempj e sull'Arsenale di Pireo; Ermogene, sul tempio jonico di Diana a Magnesia, e sul tempio monoptero di Bacco a Teo; Argelio, sulle proporzioni corintie, e sul tempio jonico d'Esculapio a Tralle.

Gli scrittori della seconda classe, in numero più

copioso, fecero dei trattati sulle proporzioni e ragionarono della meccanica. Ometto la lista dei loro nomi.

Non abbiamo estratto da Vitruvio questo elenco degli scrittori dell'architettura nella Grecia, che per far vedere la differenza dei loro trattati da quelli degli architetti celebri de' nostri tempi moderni, e per ricavare da ciò alcune conseguenze probabili, relativamente alla teoria moderna dei cinque ordini. Nessuno degli antichi, per quanto ne sembra, ha trattato degli ordini in una maniera sistematica. L'uno scrisse sulle proporzioni corintie, *De symmetriis corinthiis*. Parecchi avendo preso per soggetto qualche monumento dell' ordine jonico, è a credere che vi avranno anche aggiunte le regole delle proporzioni di quest'ordine. Non saprebbesi dire se i trattati relativi alle proporzioni in generale (*praecepta symmetriarum*) abbracciassero in grande questo soggetto, o se si limitassero semplicemente a fissare le proporzioni degli ordini. In fine, l'estratto dei passi di Vitruvio ci mostra che, ad ogni modo, i Greci non riconoscevano che tre ordini.

Vitruvio, nel suo *Trattato d'architettura*, composto, come lo confessa egli stesso, dei materiali dei suoi predecessori, ne avrà senza dubbio copiato pur anche lo spirito ed il metodo. Noi non vediamo ch'egli abbia realmente inteso di parlare più di tre ordini. Quantunque le proporzioni ch' egli assegna a ciascuno non sieno il soggetto d'una teoria seguita, poichè ne tratta in capitoli e sotto titoli distinti e diversi fra loro, tuttavia egli ha riunito sotto un titolo stesso ciò che riguarda la invenzione e la diversità dei generi di colonne, ch' ei limita al dorico, al jonico ed al corintio. Dopo di aver riferita l' origine del capitello di quest' ultimo ordine (*lib.* IV, *cap.* 1) continua a dire che sulla colonna di quest' ordine si collocano altre forme di capitelli, a cui si danno differenti denominazioni, ma che non lasciano inferire da queste varietà ch' essi formino una nuova specie di colonne.

Non saprebbesi, per quanto ne pare, far meglio intendere che una differenza di composizione nell'acconciamento degli ornati del capitello corintio, non forma punto un ordine distinto. Però, a norma degli avanzi di alcuni capitelli corintj composti diversamente da quello di Callimaco, si è immaginato nei tempi moderni, di creare un quinto ordine, sotto la denominazione d'*ordine composito*. Noi abbiamo confutato questo errore all' articolo *composito*; nè ad altro lo richiamiamo qui che per trarne una simile conseguenza rispetto al preteso ordine *toscano*.

Tuttavolta i moderni sonosi creduti autorizzati anche su questo punto, poichè hanno potuto allegare l'antichità di Vitruvio e quella pur anche dei monumenti. Ed è appunto questa duplice autorità che ora ci proponiamo di combattere.

All'articolo Architettura etrusca (vedi Etrusca) abbiamo trattato molto estesamente di tutto ciò che possiamo conoscere della origine e del sistema dell'arte di fabbricare presso i Toscani, e ci lusinghiamo di aver portato ad un alto grado di evidenza, dietro l'istoria, i fatti ed i monumenti, che tutte le arti degli Etruschi, come anche la loro mitologia, le loro istituzioni, la loro lingua e la loro scrittura, erano in una corrispondenza perfetta, presso i Greci, cogli stessi oggetti, considerati particolarmente ne' secoli primitivi; che antichissime comunicazioni avevano esistito fra i due paesi; che non potevasi negare una grande somiglianza fra il sistema di costruzione in legno degli etruschi e quello che servì di modello all'arte dei Greci; che quindi non vi sarebbe su questo punto altra questione che questa: i Greci hanno essi copiato dagli Etruschi, o gli Etruschi dai Greci, il sistema di edificare che fu loro comune? Noi qui non ripeteremo le ragioni che ci determinano a credere che la vera origine di questo sistema trovisi nella Grecia.

All' articolo Ordine (Vedi questa parola) abbiamo sviluppato abbastanza diffusamente per non essere costretti di riandare la vera teoria dell' ordine; ed abbiamo provato cogli elementi che lo costituiscono, che non si forma un ordine nuovo per l' aggiunta, il cambiamento o la soppressione d'una delle tre parti principali che ne compongono la essenza. Non facendo qui che richiamare quelle considerazioni, noi ci limiteremo a far osservare che il preteso *ordine toscano* non è altro che l' ordine dorico spoglio dei triglifi e accresciuto d' una base, dietro la descrizione che Vitruvio ci ha lasciato della colonna del suo tempio *toscano*. Noi rimandiamo su questo punto il nostro lettore alla voce Etrusca (Architettura), ove noi abbiamo riferito per intero il passo in cui Vitruvio descrive con molta particolarità questo tempio *toscano*, come esisteva a' suoi tempi in Roma.

Giova in fatti osservare che questa pratica dell'impiego del legno nella costruzione dei tempj, pratica che, come abbiamo ripetuto molte volte, fu l'origine dell' architettura in pietra, e non cessò forse mai di essere più o meno ammessa nella Grecia (V. Tempio), non solamente si perpetuò nella Etruria, ma anche in Roma sin dopo il regno d'Augusto. Ne abbiamo un esempio nel tempio di Giove Capitolino, consunto dalle fiamme sotto Vitellio. Tacito, descrivendone la causa dell' incendio (*Hist. lib.* III, *cap.* LXXI) riferisce che il fuoco essendo stato appiccato a case il cui tetto s'innalzava quasi a livello del suolo di questo tempio, il calore investì i vecchi legnami delle così dette *aquilae*, che ne sostenevano il fastigio. Ora, come lo abbiamo dimostrato alla parola *fastigium* (V. quest' articolo) in qualunque modo vogliasi tradurre la parola *aquilae*, o per frontone, come corrisponderebbe, alla voce *aetei* dei Greci, o per *aquilae* scolpite sulla testa dei travi che servivano di sostegno al *fastigio*, egli è certo che il legname entrava nella composizione non solamente del tetto, ma delle parti o del frontone, o della trabeazione.

Ma dalla descrizione del tempio *toscano* di Vitru-

vio si rileva che al suo tempo si costruivano in Roma dei tempj alla maniera degli Etruschi, vale a dire in legname ed in cotto. Ora, nel descrivere questo tempio, egli parla della sua colonna, della sua proporzione e de'suoi dettagli. Plinio, in un brevissimo articolo del suo libro xxxvi, cap. 23, ha copiato Vitruvio, ed ha riunito le nozioni sparse di questo architetto in due linee, nelle quali ci fa sapere, che vi erano quattro specie di colonne, *genera earum quatuor*. Qui le colonne doriche avevano sei diametri di altezza, le joniche e le corintie nove, le toscane sette: *quae sextam partem altitudinis in crassitudine ima habent doricae vocantur, quae nonam jonicae, quae septimam tuscanicae. Corinthiis eadem ratio quae jonicis.*

Tali sono in fatti le proporzioni che Vitruvio ha assegnato a queste quattro specie di colonne.

E sopra questi dati gli architetti moderni hanno immaginato di dare alla colonna *toscana* un posto fra gli ordini dell'architettura. La natura delle cose, per quanto ce ne sembra, molto più che un sistema combinato (perocchè non se ne fa che dopo eseguita un'opera) aveva dato in Grecia origine a ciò che è stato presso i moderni designato col nome di *ordine*. Vitruvio ha immaginato, non sappiamo dietro quale teoria speculativa, di far derivare il dorico da una imitazione per analogia del corpo umano, e 'l jonico da quella del corpo della donna. Son questi semplici scherzi d'immaginazione, allusioni fondate su certi confronti vaghi fra oggetti affatto estranei fra loro. Pare molto più semplice il ricercare la varietà di carattere, di forma e di proporzione, non solamente di ciascuna specie di colonna (perocchè essa non costituisce l'*ordine* da sè sola) ma di ciascun modo d'architettura, di cui l'ordine è l'espressione, nel bisogno naturale ch'ebbe l'arte di render sensibili le qualità principali che sono di sua pertinenza, per l'accordo delle linee, delle forme della materia, dei rapporti o delle proporzioni, e degli ornati che vi si applicano. Così l'idea di solido e per conseguenza di semplice, l'idea di eleganza, e così di ricchezza, formarono due caratteri opposti, fra' quali deve naturalmente collocarsi il punto medio. Là, come in tutto, vi ha il più, il meno ed il medio. Ecco l'origine semplicissima dei tre ordini greci. Si è già notato che a volere maggior solidità o più semplicità del dorico, si cadrà nel pesante o nel povero; ed a volere maggior eleganza o ricchezza del corintio, si cadrà nel magro o nel caricato.

E questo appunto hanno fatto i moderni, aumentando la ricchezza del corintio col preteso composito, e la gravità del dorico col preteso ordine *toscano*.

Si è veduto che, non avendo inteso il passo di Vitruvio nel suo vero senso, vale a dire riportandosi unicamente al tempio *toscano* e non a un sistema d'ordine, i primi architetti moderni, i quali hanno scritto sulla architettura sonosi creduti autorizzati a produrre, ne' loro trattati, come un ordine, ciò che non fu che una modificazione del dorico dei Greci.

Dobbiam confessare che essi vi furono altresì indotti da un certo numero di monumenti romani conservati fino a' nostri giorni, in cui trovansi addossate a piedritti delle arcate o dei portici, delle mezze colonne d'una proporzione molto più lunga che quella del dorico, e che non presentano nel loro fregio e nel loro cornicione alcuno de'dettagli e dei caratteri di quest'ordine. Sappiamo che il dorico subì in Roma grandissimi cangiamenti, soprattutto rispetto alla sua proporzione, la quale fu sensibilmente allungata e portata sino ad otto diametri e più di altezza. Pare dunque probabilissimo che posto, come abbiamo detto or ora, nell'aggiustamento dei piedritti, dovette essere sottomesso ad altre suggezioni di convenienza o d'economia nel suo fregio, e che quindi il *toscano* non fu che un dorico travisato.

Nulla diremo delle regole a cui i moderni trattati d'architettura hanno tentato di sottomettere il preteso ordine *toscano*. Tutti sono partiti da un sistema di progressione di altezza fra i così detti cinque ordini. Ora, mentre che, secondo Vitruvio, la colonna del tempio *toscano* aveva sette diametri, e la colonna dorica sei, per essere conseguenti al nuovo sistema gli architetti moderni, collocando il *toscano* nell'ultimo grado della loro scala proporzionale, non gli hanno dato per lo contrario che sei diametri, procedendo così, aumentando più o meno dal grado inferiore donde essi partono sino al composito. Ora, egli è chiaro, che questo non è che un sistema il quale, malgrado ciò ch'egli presentava di concordanza, non ha per sè alcuna autorità, nè presso Vitruvio, nè in alcun monumento romano.

Quando si volesse argomentare da questi, rimarrebbe sempre la questione di sapere se ciò che si prende per *toscano* al presente, lo fosse altra volta. Ma ciò che non forma una questione si è che i Greci non hanno mai conosciuto che tre ordini, e che in fine il preteso ordine *toscano* come altresì quello detto composito non sono che ordini parasiti, inutili; e come tali viziosi, e che il buon gusto dell'architettura lo rifiuterebbe, quando non fosse dalla semplice ragione disconosciuto.

TRABEAZIONE — (Travaison-Trabéation) — Il fregio e l'architrave; viene dal latino *trabes, trave*.

TRAGUARDARE — (Bornoyer) — Guardare alcuna cosa per mezzo del traguardo.

* Dicesi anche di quella operazione che fanno gli scarpellini o squadratori, con due regoli messi in piano, e fra di loro opposti per trovare il piano del masso, che vogliono lavorare. — *BALD.*

TRAGUARDO — Regolo con due mire, per le quali passa il raggio visivo negli strumenti ottici, nella livella e simili.

TRAJANA (Colonna) — Monumento senza dubbio il più bello, il più integro e più considerevole sotto ogni aspetto, che sia a noi pervenuto della magnifi-

cenza romana. All'articolo Colonna Antonina (Vedi ANTONINA) abbiamo già fatto notare la superiorità del monumento di Trajano su tutti quelli che furono in seguito eseguiti. E siccome, per quanto pare, opere di tal natura non sono state fatte che sotto l'impero romano, giacchè nessuna storica nozione ci lascia supporre che ne siano state eseguite dai Greci, i quali non ebbero nè i motivi, nè i mezzi d'intraprendere tali spese; siamo di parere che la *colonna Trajana* debba ritenersi il primo monumento di questo genere. Se prima di Trajano, qualche altro imperatore avesse eretto una simile mole, è certo che ne sarebbe rimasto qualche vestigio: essa avrebbe probabilmente resistito più che qualunque altra alla distruzione del tempo. Noi non troviamo altrove colonne trionfali isolate sul rovescio delle monete degli imperatori che hanno preceduto Trajano. Tutto porta a credere che tale monumento, che si osserva per la prima volta sulle medaglie di questo imperatore, sia veramente originale, e come tale, fu poi imitato, ma con grande distanza, nelle colonne che ci sono pervenute d'Antonino, di Marco Aurelio in Roma, e di Teodosio in Costantinopoli.

La *colonna Trajana* fu eretta dal Senato e dal popolo romano all'imperatore Trajano nel foro, che portava il suo nome, e che era stato costruito dall'architetto Apollodoro, che si crede abbia anche diretta la costruzione della colonna. Comprendendo la base ed il capitello essa ha 100 piedi romani antichi di altezza; il suo diametro al basso del fusto è di 12 piedi. Il piedestallo ne ha 18 di elevazione, ed il suo coronamento 16 e mezzo. Al di sopra s'eleva una statua di bronzo di 13 piedi di proporzione. Il tutto fa 147 piedi romani, che danno 134 piedi 3 pollici 9 linee del piede parigino. Può ritenersi il coronamento, che sostiene la statua, un po' più alto di quello che portava un tempo la statua di Trajano, a giudicarne dall'antica medaglia, sulla quale si vede quella statua poggiare semplicemente sopra un globo troncato. La statua pare tenesse nella mano diritta un globo, in cui si pretende che fossero state rinchiuse un tempo le ceneri dell'imperatore.

Si ascende alla sommità di questo monumento, vale a dire sulla platea che serve di abaco alla colonna, mediante una scala a chiocciola, tagliata nella massa di ciascuno dei tamburi di marmo, di cui è formato il fusto. La scala si compone di 185 gradini, e riceve luce da quarantatrè piccole aperture praticate di tratto in tratto nello spessore del marmo, senza rompere la serie dei bassirilievi scolpiti, dall'alto al basso, sopra una linea spirale, che dal basso del fusto fino alla sommità descrive tutt'all'intorno ventitrè rivoluzioni.

La colonna ha da sette ad otto diametri di altezza, proporzione che i Romani diedero ordinariamente al loro dorico. Quantunque una colonna isolata manchi necessariamente di molti caratteri che, negli edificj, fanno conoscere la natura di ogni ordine, tuttavia veduti gli uovoli di cui il suo toro è decorata; è evidentissimo che non vi ha luogo d'ingannarsi sulla intenzione che ebbe l'architetto di farne una colonna dorica. Del resto sono ammirabili la bellezza della proporzione ed il bell'accordo di tutte le parti.

Il piedestallo non è meno considerevole e pel suo rapporto col tutto, e per le belle sculture che adornano i suoi quattro lati, ove si veggono dei trofei d'ogni specie eseguiti a bassorilievo con un artificio maraviglioso. In uno di questi lati vi è la porta d'entrata, al di sopra della quale è l'inscrizione figurata sopra una tavola sostenuta da due Vittorie alate. Tutta questa composizione, stimabile pel buon gusto non meno che per la esecuzione, dev'essere ritenuta come modello classico in questo genere.

Altrettanto dobbiam dire delle sculture della serie intera de'bassirilievi storici, ne'quali tutte le campagne di Trajano, i suoi combattimenti, le sue geste, le sue vittorie sono rappresentate per ordine dal basso all'alto, seguendo una linea spirale, con una curva dolcissima, la quale si sviluppa in ragione del diametro grossissimo della colonna, ed in modo da allontanarsi il meno possibile dal piano orizzontale che la vista del monumento sembra richiedere.

Abbiamo già fatto notare all'articolo *Bassorilievo*, con quanta intelligenza tutte quelle sculture sieno state eseguite, tanto sotto il rapporto della composizione, quanto sotto le vere convenienze della natura dei soggetti, della forma del corpo in cui sono stati delineati, dello spazio che occupano, e delle facoltà visuali di quelli a cui sono volti. Noi qui non ripeteremo le ragioni che abbiamo addotte per giustificare i pretesi difetti di prospettiva che comunemente venivano rimproverati a quest'opera, difetti che lo sono in un senso assoluto, ma che, relativamente considerati, non solamente sono scusabili in quanto che son necessarj, ma sono ben anche un pregio, e contribuiscono alla perfezione dell'insieme (V. BASSORILIEVO.)

Bisogna, per rendersi conto del merito di cui parliamo, immaginare l'effetto che avrebbero prodotto sul vivo della colonna, che servì di campo allo scultore, de'bassirilievi i quali, secondo la varietà dei piani che la prospettiva avrebbe richiesto per essere un po'esatta, avrebbero senz'altro presentato sporgenze ineguali e sfondi diversi. Chi non vede che le licenze che lo scultore può prendersi sul fondo orizzontale d'un muro, fondo che solo può vedersi di prospetto, e dove la moltiplicità de'piani è senza inconvenienti, non poteva aver luogo sul fondo convesso di una colonna, che esige imperiosamente che si rispetti la linea perpendicolare del suo garbo? L'effetto de'piani in distanza non potrebbe ottenersi che in due maniere, o profondando inegualmente il vivo della colonna, o facendo sporger fuori inegualmente gli oggetti e le figure de'piani anteriori. Ma vi sarebbe allora un inconveniente eguale nell'un senso e nell'altro. In fatti la colonna non offrirebbe, da qua-

lunque parte fosse veduta, che linee balzanti sotto la cui ineguaglianza sparirebbe la forma del suo fusto, ciò che produrrebbe un'impressione spiacevole.

V'ha un sistema, il solo ragionevole nell'impiego del bassorilievo, inerente alle forme dell'architettura, e consiste nel trattare i soggetti e le figure con una convenzione particolare, secondo lo spirito di una scrittura figurativa. Diciamo pertanto che avendo a scrivere in figura la storia delle guerre di Trajano intorno ad una colonna, conveniva: 1.° di non osservarvi alcuna prospettiva; 2.° di praticarvi meno piani che fosse possibile, cioè meno diminuzioni di grossezza tra le figure, per timore di non far ravvisare troppo quelle del fondo; 3.° di dare al tutto molta sporgenza per far leggere questa specie di caratteri, e non troppa per interrompere o alterare il garbo della colonna.

Questa semplice teoria trovasi confermata dalle imitazioni che furono fatte del monumento di Trajano. È a credere che quelli i quali eseguirono la colonna Antonina abbiano preteso, come avviene di sovente, di migliorare e perfezionare facendo delle innovazioni. I rilievi di questa colonna hanno, come ognun vede, una maggiore sporgenza. Sebbene siasi evitato il difetto della prospettiva e della gradazione de' piani, tuttavia la sporgenza generale data alle figure ha dovunque richiesto di incavarne molto più i contorni. Da ciò risulta che il grande effetto procurato alla scultura va a scapito della forma e del fondo, vale a dire del garbo della colonna. Lo stesso si riscontra nella colonna di Teodosio in Costantinopoli.

Di fatti questi due ultimi monumenti non potrebbero reggere al confronto con quello di Trajano, pel merito intrinseco dell'arte. Vi sarebbe a rilevare e a far gustare in questo avanzo magnifico della grandezza romana, una quantità di bellezze, di convenienze e di proprietà di gusto, particolarmente pel carattere proprio e per la esattezza della esecuzione ne' dettagli, che darebbe argomento ad un'opera speciale; e che, per varie ragioni, eccedendo i limiti di quest'articolo, sarebbero ritenuti estranei all'oggetto essenziale del presente Dizionario.

TRAMEZZO — (Cloison) — Specie di piccol muro molto sottile, che serve a dividere le parti di un fabbricato compreso fra grosse pareti, affine di formare piccole stanze o gabinetti.

Sonovi cinque maniere diverse di costruire i *tramezzi:* 1.° in pietra da taglio; 2.° in mattoni; 3.° in gesso; 4.° in legname rivestito di gesso; 5.° in legname minuto, o minuteria.

Tramezzo in pietra da taglio — (Cloison en pierre de taille) — Questi tramezzi si fanno per lo più, a pianterreno, e sono costruiti con pietre da taglio sottili poste in coltello. La grossezza di queste pietre è dai 4 agli 8 pollici. A Lione questi tramezzi sono molto in uso per dividere o separare i magazzini dei mercanti di seta.

Tramezzo in mattoni — (Cloison en brique) — I *tramezzi* in mattoni si costruiscono in due maniere, cioè in mattoni posati in taglio o costa, ed in mattoni posti in piano: gli ultimi sono più solidi, ed in conseguenza possono servire a separare i passaggi, i corritoj, i vestiboli, le anticamere ed altri locali di comunicazione.

I *tramezzi* di mattoni in costa non si usano che per dividere l'interno degli appartamenti, e si adopera per lo più il gesso, ed anche la malta, in quei luoghi dove il gesso sia estremamente raro.

I mattoni posti in coltello, con cui si costruiscono i *tramezzi* sono più grandi e più forti di quelli che si adoperano pei cammini; bisogna per quanto è possibile murarli in gesso, e coprirli d'intonaco da ciascun lato.

Tramezzo di puro gesso — (Cloison en plâtre pur) — Da qualche tempo si è adottato l'uso di fare i *tramezzi* con quadri di gesso già preparati dai venditori di gesso. Questi quadri hanno 18 pollici di lunghezza ed un piede di larghezza; e la loro grossezza è dai 2 pollici e mezzo ai quattro pollici.

Il vantaggio di questi quadri di gesso è di poter formare in poco tempo, e con pochissima spesa, dei *tramezzi* leggerissimi, che possono stabilirsi su palchi senza troppo caricarli; e siccome non si impiegano questi quadri che quando siano ben secchi, e non occorre che pochissimo gesso per collocarli, così ne risulta che i *tramezzi* di questa specie sono già secchi appena finiti, e si possono abitare subito gli appartamenti formati o divisi da simili materiali.

Tramezzo di legname — (Cloison de charpente) — I *tramezzi* di legname sono composti di legni verticali o colonne, riuniti da altri due pezzi di legname posati orizzontalmente, detti traversi. Uno di questi forma la parte superiore, e l'altro la parte inferiore del *tramezzo*. Quando i *tramezzi* sono a pianterreno si posa il traverso di sotto sopra un piccol muro in pietra da taglio, di circa 2 piedi e mezzo di altezza, o di due, e della medesima grossezza del *tramezzo* affine di preservare il legname dall'umidità.

La grossezza dei traversi e delle colonne, e così l'intervallo da interporsi fra loro, deve dipendere dalla lunghezza, dall'altezza dei *tramezzi* che si vogliono formare, e dal carico che devono portare.

Le colonne dei *tramezzi* che devono sostenere un palco, e la cui altezza dev'essere di 12 piedi, possono avere 5 o 6 pollici di grossezza, ed essere distanti l'una dall'altra dai 9 ai 10 pollici.

Quando i *tramezzi* si fanno in tutta l'altezza del fabbricato, il quale abbia varj piani, le colonne inferiori devono essere più grosse che quelle dei piani superiori.

A Parigi, e ne' dintorni ove il gesso è comune, si riempiono gl' interstizj compresi fra le colonne dei *tramezzi* di legname, con una murazione in gesso.

Quando i *tramezzi* devono essere intonacati, si inchiodano sulle colonne delle lattole orizzontali, a 3

pollici circa di distanza le une dalle altre, affine di sostenere l'intonaco, che potrebbe staccarsi ne' luoghi delle colonne stesse.

Quando i *tramezzi* di legname sono stabiliti su palchi, affine di diminuirne il peso, non si intonacano le colonne; basta, per fare gl'intonachi, posare delle lattole in congiunzione sui due lati, e su queste lattole si applica poi l'intonaco.

Ne' luoghi dove il gesso è raro, suol murarsi gli interstizj delle colonne con pietruzze e malta di calce e sabbia, o con terra pura. Per intonacarle, si inchiodano sulle colonne delle forti lattole, facendovi coll'ascia delle scalfitture, perchè possano ritenere l'intonaco: è d'uopo preferire il legname di faggio a quello di quercia, perchè è meno suscettibile d'essere alterato dal caldo.

TRAPANO — (Trèpan) — Strumento con punta di acciajo, che è una specie di succhiello o foratojo, atto a bucar pietre, ferro ed ogni altra materia per dura che sia; e si adopera facendolo girare con una corda.

* TRAPELI o PROTELI — Certi canapi con uncini ben grandi di ferro, che servono a trainar pesi, aggiungendosi al traino tanti *trapeli* o *proteli*, quante paja di buoi si vogliono aggiugnere a tirar il peso. — *BALD.*

TRAPEZIO — (Trapèze) — Vocabolo greco che significa a *quattro piedi*, e di cui si fa uso nel linguaggio archeologico come sinonimo di *tavola* (Vedi Tavola).

* È anche nome generico di figura rettilinea, di quattro lati ineguali, due dei quali sono paralelli. Altri definiscono il *trapezio* per qualunque figura irregolare, che consta di più angoli e lati, ma non tra sè pari. — *ALB.*

* TRAPEZZOIDE — Si trova detta da qualche autore quella figura quadrilatera, che non è paralellogrammo nè trapezio, perchè non ha niun lato opposto paralello. — *BALD.*

TRASCURATO — (Laché) — Aggiunto che si dà ad un'opera qualunque di arte, in cui apparisce una certa negligenza, la quale talvolta, come in uno schizzo, in uno sbozzo, è volontaria, e talvolta proviene da ignoranza o infingardaggine.

TRASVERSALE — (Transversal) — Dicesi di ogni linea che ne tagli obbliquamente un'altra.

TRATTO — (Trait) — Nel linguaggio delle arti del disegno, da cui le altre, per quanto sembra, sonosi appropriate l'uso, la parola *tratto* si applica alla linea che termina una figura qualunque, detta anche contorno. Presso i latini la parola *linea* equivaleva a *tratto;* e con questo vocabolo va tradotta, nelle descrizioni delle opere d'arte, che s'incontrano negli scrittori latini, la parola *linea;* chè altrimenti facendo, com'è occorso a qualche traduttore, potrebbe far nascere una ridicola confusione. Per ciò, quando Plinio racconta di Apelle che non passava giorno *quin lineam duceret*, si è male a proposito creduto che questo esercizio del greco pittore si limitasse a tirare una semplice linea. Egualmente, quando riferisce la sfida che ebbe luogo fra Apelle e Protogene, a chi facesse il *tratto* più sottile, si è pensato, stante la voce *linea* del testo, che si disputasse fra loro di tracciare la *linea* più sottile. *Linea* corrispondendo alla voce *tratto* termine di disegno, è chiaro che fra questi due pittori trattavasi di un disegno e non d'una linea.

Componendosi l'architettura più evidentemente di qualunque altr'arte, di *linee* o di *tratti*, che racchiudono le forme dell'edificio, la delineazione è uno de' mezzi principali che l'architetto impiega per tracciare i suoi progetti. Egli comincia per tanto a fare dei *tratti* o colla matita o colla penna, terminati i quali, si pone a dare alle forme la rotondità e l'effetto per mezzo delle ombre coll'acquerello.

Ma i materiali che l'architetto pone in opera per la esecuzione di un edificio, particolarmente in pietra, esigono che il loro impiego sia determinato e che la loro configurazione sia fissata in grande ed in dettaglio, con *tratti* che non possano far cadere in errore gli apparecchiatori. A tal effetto si tracciano sopra un'area, o sopra l'intonaco di un muro i *tratti* e le linee di tutto quello che è necessario allo sviluppamento delle parti dell'opera.

La costruzione in pietra, come è stato detto, è particolarmente quella che richiede con maggiori dettagli una simile operazione. Quanto più il lavoro di questa costruzione è moltiplicato e complicato, per la mancanza di pietre di grande dimensione, pel bisogno di far produrre a parecchie la forma e l'estensione che non potrebbe dare una sola, ma più ancora per l'arditezza delle imprese, o per la diversità dei piani, e diciamo anche per la bizzarria delle invenzioni, tanto più l'arte di segnare coi *tratti* tutti i tagli delle pietre, che devono formare riunioni così complicate, è divenuta difficile. Si è dovuto ricorrere alla geometria per tracciare questi tagli così importanti, i quali talvolta non producono che difficoltà inutilmente, e con grave dispendio, superate. In una parola tutte queste pratiche, di cui si è reso conto altrove, hanno formato una scienza a parte, la scienza del taglio dei solidi, detta *stereotomia.* (V. Taglio delle pietre).

TRAVATA — (Barrière d'écluse) — Specie di porta d'una cateratta che si apre e si chiude con un argano, armato di un rocchetto che ingrana in un ferro dentato cui è attaccata la travata.

*In generale, unione di travi congegnate insieme per riparo o per reggere gagliardamente checchessia. — *ALB.*

TRAVATURA — (Solin-travée) — Lo spazio che è fra trave e trave; ordine delle travi nelle impalcature.

TRAVE — (Poutre) — Legno grosso e lungo, che si adatta negli edificj per reggere i palchi e tetti; servono anche le travi per forte ossatura, con cui i recinti degli edificj si collegano.

Le travi sono di differente lunghezza e grossezza. Quelle che sono fra un muro divisorio, secondo le regole dei fabbricati, devono posare piuttosto su tutta la grossezza del muro, a 2 o 3 pollici presso, che alla metà a meno che non dividano questa grossezza per metà con quella del vicino; nel qual caso esse non possono poggiare che sulla metà. Allora si alleggerisce la loro portata da ciascuna parte con mensola di pietra, e si pone una lastra di piombo fra le teste delle due *travi* che s'incontrano, onde impedire che non si scaldino ed imputridiscano. Ne'palchi non si adoperano *travi*, ma piane o correnti che poggiano sui muri.

La cognizione più importante nell'uso delle *travi* è quella che concerne lo sforzo di cui sono capaci secondo la diversità della loro lunghezza.

È stato provato dai fisici che sonosi occupati in queste ricerche, che

1.° La resistenza assoluta di ciascuna *trave* è il prodotto della sua base per l'altezza.

2.° Se le basi delle due travi sono eguali in lunghezza, sebbene le lunghezze e le larghezze ne sieno ineguali, la loro resistenza sarà come la loro altezza; donde consegue che una *trave* poggiata in costa o sul lato più piccolo della sua base, resisterà di più che posta in piano, e questo in ragione dell'eccesso di altezza che questa prima situazione le darà sulla seconda. Farà maraviglia come dopo ciò, si pongano quasi sempre le *travi* in piano ne' fabbricati; si preferisce questo modo, perchè offre alla fabbrica un assetto più largo.

3.° Se la somma dei lati delle basi di due *travi* è eguale, cioè che questi lati abbiano, per esempio, 12 e 12, o 11 e 13, o 10 e 14, e che le *travi* sieno sempre poste in coltello, trovasi, secondo questa serie, che nella prima trave, che avrebbe 12 e 12, la resistenza è 1728 e la solidità 144, che dà il rapporto della resistenza alla solidità o pesantezza, come 12 a 1. Così, servendosi dell'altra *trave*, che avrebbe 1 e 23, la resistenza sarebbe 529 e la solidità 23. Per conseguenza, la prima *trave*, che sarebbe quadrata, avrebbe, per rapporto alla sua pesantezza quasi due volte meno di forza, cioè di resistenza, dell'altra. Nelle *travi* medie, tale resistenza paragonata alla pesantezza, andrebbe sempre aumentando dalla prima sino all'ultima; come vedremo nel quadro seguente:

TAVOLA DEL RAPPORTO DELLA FORZA DELLE TRAVI COLLA LORO SOLIDITA'

DIMENSIONE DELLE TRAVI		ESPRESSIONE DELLA FORZA O RESISTENZA	ESPRESSIONE DELLA SOLIDITA'
Larghezza	*Altezza*		
12 pollici	12 pollici	1728	144
12 »	13 »	1852	143
10 »	14 »	1960	140
9 »	15 »	2025	135
8 »	16 »	2048	128
7 »	17 »	2023	119
6 »	18 »	1944	108
5 »	19 »	1805	95
4 »	20 »	1600	80
3 »	21 »	1323	63
2 »	22 »	968	44
1 »	23 »	529	23

TRAVERSA — (Traverse) — Legno messo a traverso per impedire o per riparare. *Traversa de'ponti* diconsi que' legni che concatenano le abetelle.

TRAVERTINO — (Travertin) — Specie di pietra che scavasi ne' dintorni di Tivoli, colla quale sono stati costruiti i principali edificj di Roma antica e moderna.

TRAVETTA, TRAVICELLA — (Pontrelle) — Piccola trave di 12 a 12 pollici di squadratura, che serve a sostenere un palco di mediocre estensione.

TRAVICELLO — (Solive) — Diminutivo di trave, trave piccola, detta anche *piana*, *corrente*, e serve alla formazione dei palchi.

Vi sono dei *travicelli* di diversa grossezza, secondo la lunghezza della loro portata.

I *travicelli* piccoli hanno dai 5 ai 7 pollici di gros-

sezza per le travature che hanno dai 9 ai 15 piedi di estensione. I *travicelli* di 15 piedi hanno 6 pollici su 8 di grossezza; quelli di 21 piede hanno 8 pollici sopra 10; quelli di 24 hanno 9 pollici sopra 11; quelli di 27 ne hanno 10 su 12. Queste proporzioni sono generali per tutti i *travicelli*. Vi sono però alcune differenze in questa regola di dimensione, fra i *travicelli* ordinarj e quelli di impalcatura, come vedremo nella tavola seguente

TAVOLA DELLE DIMENSIONI DEI TRAVICELLI, AVUTO RIGUARDO ALLA LORO LARGHEZZA

TRAVICELLI D'INCAVALCATURA			TRAVICELLI ORDINARJ	
Lunghezza	*Larghezza*	*Altezza*	*Larghezza*	*Altezza*
6 piedi	5 pollici	7 pollici	4 pollici	5 pollici
9 »	6 »	7 »	4 »	6 »
12 »	6 »	8 »	5 »	7 »
15 »	8 »	9 »	6 »	7 «
18 »	9 »	10 »	6 »	8 »
21 »	10 »	11 »	7 »	8 »
24 »	11 »	12 »	8 »	9 »

I *travicelti* di molta portata devono essere legati insieme da asticciuole con intaccatura, e posti a traverso per di sopra, o con puntelli fra ciascuno. Secondo il costume di Parigi non vi sono che i *travicelli* d'impalcatura che si possano mettere in un muro divisorio, ed in un muro stesso non divisorio, ma essi devono posare su travi. Si mettono in coltello, e l'intervallo dev'essere eguale alla loro altezza: lo che dà alla disposizione de' medesimi un aspetto piacevole di simmetria.

La disposizione dei *travicelli*, come si pratica, ha servito di modello, come abbiamo ripetuto più volte alla imitazione che l'architettura ha fatto dell'uso primitivo del legname nelle costruzioni in pietra; ed è questa disposizione che l'ordine dorico ci rappresenta coi triglifi e colle metope.

TREPPIEDE--TRIPODE — (Trépied) — Dalla parola greca τρυπους, o dalla latina *tripus*, la quale significa *a tre piedi*. Si diede sul principio questo nome ad una tavola rotonda con tre piedi, per distinguerla dal *trapezio*, voce compendiata da *tetrapezio*, a quattro piedi. (V. Tavola).

Negli usi domestici fu assai comune la tavola a tre piedi. Se ne vedono su molti bassirilievi antichi accanto ai letti da convito su cui sedevano i commensali, e sono sparse di vasi, di frutta e simili.

Dagli usi domestici la tavola, come abbiamo altrove veduto, passò agli usi religiosi. Venne questa situata dinanzi ai simulacri delle divinità, e serviva a ricevere le offerte dei divoti. Le tavole primitive di questo genere furono portatili. Le cerimonie religiose ammettendo varie specie di sagrificj e di pratiche espiatorie, si fece, sul gusto e sulla forma di una tavola a tre piedi, delle specie di Gracieri per ardervi i profumi, o di vasi per le lustrazioni, e si diede generalmente a tali oggetti la denominazione di *tripode*.

Non ispetta a noi l'entrare in più dettagliati ragguagli sulla storia archeologica del *tripode* ne' suoi rapporti colle credenze mitologiche, colle pratiche della divinazione presso gli antichi popoli, cogli attributi simbolici delle diverse divinità.

Noi qui non dobbiamo considerarlo che sotto due aspetti: o in sè stesso sotto il punto di vista dell'ornato; o nell'impiego che ne fece l'architettura come oggetto di decorazione applicabile agli edificj.

Non saprebbe dirsi in quante maniere la scultura antica abbia variato i dettagli ed il gusto de' *tripodi*, secondo la materia che venne impiegata. Non parleremo qui dei *tripodi* d'oro, di cui fanno sovente menzione gli Scrittori, e de' quali nessuno, come si crede, è fino a noi pervenuto, per comprovare l'importanza in cui si tenevano una volta simili lavori. Copioso fu il numero dei *tripodi* di bronzo; e poche sono le collezioni di antichità che non ne possedano qualcuno. Fra tutti quelli che si conoscono, i più belli, d'una scultura rarissima e di un gusto sommamente ingegnoso, sono senza dubbio i due che si trovano nel Museo di Napoli, i quali furono dissotterrati a Pompeja. Nell'uno il braciere rotondo, ornato di festoni, è sostenuto, o lo sembra, dalle ali di tre sfingi con corpo di donna, i quali posano ciascheduno sopra una specie di zampa allungata, la quale termina al basso in un piede di capra, e nella sua altezza è decorata da collane, e da altre piccole minuterie eseguite con lavoro finissimo ed elegante.

Il braciere dell'altro *tripode*, il quale serve di riscontro al precedente, è sostenuto da tre termini priapici, il corpo de'quali termina in una zampa allungata.

Nelle cerimonie religiose i *tripodi*, come ognun vede, servirono di are; per cui non dobbiamo esitare dal ritenere come *tripodi* le basi triangolari sulle quali la scultura in marmo innalzava di sovente i fusti dei candelabri. Tali sono i due più belli che si osservano nel Museo del Vaticano, il cui fusto è ornato a piani da superbi fogliami sino alla sottocoppa, che serve di recipiente alla materie combustibili. (*Veggasi quello che abbiamo detto su questi bellissimi lavori alla parola* Candelabro).

Ma il *tripode* di marmo il più considerevole senza dubbio per la sua composizione, per la bellezza, non meno che per la difficoltà del lavoro, è quello dello stesso Museo, che Piranesi ha inciso con tale artificio da conservarne perfettamente il pregio. Esso fu scoperto nel 1775 nel terreno che fu, per quanto si crede, occupato dall'antica città d'Ostia. La sua conca è sostenuta da tre regoli quadrangolari, che terminano al basso a zanna di lione. La forma della conca è a guisa d'un cercine, frastagliato a foglie di lauro. Al di sotto regna un piccolo fregio, in cui vennero scolpiti in ordine alternativo, due delfini con una conchiglia, e due grifoni alati con un vaso da fuoco. Il fondo della conca è a scanalature saglienti. Ciascuno dei regoli sovrindicati è ornato pel lungo da fiori e foglie, e lo scomparto superiore è riempito da un bucranio. Fra i tre regoli ricorre un tronco che va a finire nel centro della conca, ed al basso a guisa di un piattello rovesciato. Nulla di più ingegnosamente complicato della disposizione di tutti gli oggetti che riempiono il vôto dei tre regoli, e che fanno vedere che il *tripode* era consacrato ad Apollo. Verso la parte inferiore questi regoli sono riuniti da una traversa che va dall'uno all'altro. Da questa traversa partono, con molta vaghezza, dei rami di acanto che rappresentano una lira alla quale si vede appeso da una parte il turcasso del Nume. Un serpente introdotto in questa composizione, la coda del quale esce dal tronco suddetto, mentre la testa s'alza verso la sommità, compie la serie dei simboli di Apollo. È da notarsi, oltre la bella esecuzione di tutti questi oggetti, la difficoltà di un simile lavoro in marmo; lavoro, che avrebbe dovuto piuttosto essere condotto in metallo.

Gli antichi impiegarono sovente il *tripode* come ornato simbolico a bassorilievo nella decorazione dei tempj, e lo collocarono ben anche in tutta la sua realità, e di metallo, su parecchie parti degli edificj. Perciò leggiamo in Pausania (*lib. v, cap.* 10) che ne' due acroterj laterali del frontone del tempio di Giove, in Olimpia, si erano collocati due *tripodi* dorati. La parola greca *lebes*, di cui si serve l'autore, significa propriamente *caldiera*, *bacino*. Ma ciò costituendo appunto, per l'uso, il così detto *tripode*, noi crediamo che, particolarmente pel sito che essi occupavano da una parte e dall'altra del frontone, questi bacini dovessero essere innalzati su qualche sostegno.

Comunissimo presso i Greci era l'uso dei *tripodi*. Innumerevoli citazioni si potrebbero fare in proposito. D'ordinario, quest'arnese in Atene era assegnato in premio a coloro che avevano diretto i concorsi coragici. Perciò vi aveva in questa città una contrada denominata *dei Tripodi*. In essa trovavansi eretti i monumenti di queste piccole vittorie. Consistevano in un edificio sormontato dal *tripode* dato in premio alla tribù che, nella composizione ed esecuzione dei cori, aveva ottenuto il pubblico suffragio. Il monumento che ora sussiste, detto volgarmente la *Lanterna di Demostene*, fu eretto da Lisistrato in memoria della sua vittoria; e scorgesi anche attualmente alla sommità dell'ornato che lo corona, i buchi che avevano servito per impiombare il *tripode* di bronzo guadagnato dal vincitore.

Il gusto dell'antichità, che da alcuni anni si va diffondendo da per tutto, ha introdotto a' dì nostri in una quantità di mobili usuali le forme dei *tripodi*, come in alcune tavole ed in certi utensili domestici che per l'uso, che tutti conoscono, si compongono d'un catino sostenuto da tre regoli e da un piano intermedio, sul quale si poggiano i vasi ed altri oggetti che servono alla toletta.

Si fanno *tripodi* di legno prezioso, talvolta rivestiti d'ornati di bronzo dorato. Se ne fanno anche di bronzo. Questa sorte di mobile fa parte per lo più de' lavori dell' ebanista.

* TRESPOLO o CAPRA — Legno di tre o quattro piedi, che serve per far ponti, per fabbricare e altro. — *BALD.*

TRIANGOLARE (Colonna) -- (Colonne Triangulaire) -- Abbiamo veduto, alla parola *Treppiede*, che era della natura dell' oggetto descritto sotto questo nome d'avere una forma triangolare. Questa forma non doveva essere molto comune nelle opere dell' architettura. Non si trova, in tutti i corpi che sostengono, altra configurazione che la quadrata e la rotonda. Quella *triangolare* venne particolarmente riserbata ai frontoni. Quanto alle colonne, è difficile il citarne una *triangolare*. Winckelmann fa soltanto menzione di due pilastri così tagliati, che si vedevano a' suoi giorni nei giardini del marchese Belloni in Roma (*Osservazioni sopra l'architettura, cap. II*). Quanto a quello ch'egli cita (*Lettere sull'architettura*) sulla autorità di Pausania, e che trovavasi nel tempio di Giove Ammone nella Libia, giova notare, che lo scrittore greco (*LIB. IX cap. XVI*) non lo chiama nè pilastro nè colonna. Egli adopera la parola *stele*; la quale secondo il suo significato si applica particolarmente a pietre tagliate in forma d'obelischi, e sulle quali s'incidevano delle inscrizioni. E sulla *stele* del tempio d'Ammone era incisa un'Ode di Pindaro. Del resto non è a porsi in dubbio che non vi sieno stati degli obelischi o delle *stele* triangolari, non potendo questa forma convenire se non a monumenti isolati.

TRIBUNA — (Chevet d'Eglise) — La parte principale degli edifizj sacri; e più particolarmente quella parte circolare che termina il coro d'una chiesa.

TRIBUNA — (Tribune) — Si adopera questa voce in due sensi diversi.

È probabile ch'essa derivi da *tribunale*, ch'era un luogo eminente donde il tribuno pronunciava i suoi giudizj. Ogni luogo elevato, da cui si parli, avendo rassomiglianza col luogo da cui il giudice emanava le sue sentenze, fu naturalissimo il trasportarne la denominazione ad un altr' ordine di destinazione. I Romani chiamavano *suggestum* il luogo elevato donde i generali e gl'imperatori arringavano il popolo. Essi avevano dato il nome di *rostrum* a quello che serviva agli oratori nel *foro*, perocchè aveva la forma d'un *rostro* o di una prora di nave, essendo stata la piazza pubblica decorata di simili prore, monumento della prima vittoria navale dei Romani sui Cartaginesi. I moderni hanno appellato quel *rostrum*, *tribuna per le aringhe*.

La parola *tribuna* venne pertanto appropriata anticamente ad ogni luogo elevato ed innalzato per pronunciare dei discorsi. Da ciò, le note locuzioni, *eloquenza della tribuna*, *discorso fatto per la tribuna*, *uomo da tribuna*.

Questo vocabolo è stato dalla religione cristiana adoperato per indicare quel luogo, ove i ministri della parola evangelica ammaestrano i fedeli, e recitano i loro sermoni. Dal che possiamo conchiudere che la parola *tribuna* esprime in sostanza la medesima cosa di *cattedra*, generalizzando l'idea del loro impiego, cioè come luogo o sedia, da cui si parla e dove s' insegna.

Per questa ragione le prime *cattedre* nel Cristianesimo furono fatte a somiglianza d'una *tribuna* a due rampe (V. Cattedra), ed è ancora questa forma che il buon senso ed il buon gusto ricercano in architettura, quando si voglia che essa presenti ad un tempo la maggiore verisimiglianza, nobiltà e solidità, non meno che l'autorità de' più antichi esempj.

Si dà pure il nome di *tribuna*, forse per una certa analogia di forma o d'apparenza, a certi locali generalmente elevati, o in ampie sale, o nelle chiese, od in altri luoghi di adunanza pubblica, per feste o cerimonie, destinati ad un dato numero di persone, o a contenere l'orchestra; e vengono per lo più ornati di tappezzerie.

TRIBUNALE — (Tribunal) — Nell' antichità davasi questo nome ad un luogo elevato, avente, nelle basiliche, la forma d'un semicerchio, e dove erano posti degli scanni pei magistrati che rendevano giustizia.

È verosimile che la parola *tribunale* venga da *tribuno*. I magistrati di questo nome tenevano udienza nella piazza pubblica, sopra un seggio elevato, e separato dalla moltitudine da una chiusura.

Si è perciò dato anche il nome di *tribunale* al seggio del giudice.

Negli usi moderni chiamasi *tribunale* non solo il banco a cui i giudici sono seduti, la sala formante il recinto ove stanno, e l'udienza ove il pubblico è ammesso, ma ben anche l'edificio che contiene le diverse aule necessarie all'amministrazione della giustizia.

TRICLINIO-TRICLINIUM — Vocabolo formato dal greco, che significa *tre letti*. Davasi questa denominazione dai Romani anche ai letti sui quali mangiavano, perchè ordinariamente non v'erano che tre posti per tre persone. Ma in generale chiamavasi *triclinio* la così detta sala da pranzo. Vitruvio però osserva, che si dava a queste sale anche il nome di *oeci* e di *exedrae*. Abbiamo già parlato altrove di queste tre sorta di sale, e delle varietà della loro architettura, secondo gli aggiunti dati ai loro nomi; aggiunti tolti dai nomi di diverse città. (Vedi Sala *da pranzo*).

TRIFOGLIO — (Trèfles) — Vocabolo tradotto dal latino *trifolium*, che è una specie di pianta così denominata, perchè ha tre foglie.

L' arte dell' ornato ha compresa questa pianta nel numero di quelle di facile imitazione, e suscettibili a produrre un effetto bellissimo particolarmente nelle piccole modanature. Si accresce l'effetto di quest' ornato, frastagliandolo a palmette.

TRIGLIFO — (Triglyphe) — Questo vocabolo è lo stesso del *triglyphus* latino e del *triglyphos* greco; e significa in architettura un ornato che si compone di tre *glifi*, vale a dire tre *canali* o *solchi*. È noto, come l'abbiamo detto in più luoghi dell' opera presente, che quest' ornato era esclusivamente applicato al fregio dell' ordine dorico, quello dei tre ordini che ha più fedelmente conservato i titoli originarj dell'arte di fabbricare nella Grecia (V. Architettura, Dorico, Fregio).

Noi quindi non ripeteremo le prove già date in molti altri articoli della imitazione che fecero i Greci della primitiva costruzione in legname, nella loro architettura in pietra, e del trasporto evidente dei dettagli dell'arte del carpentiere a un lavoro di più solida materia. Nulla, in fatti, è più chiaro di questa verità, ed il *triglifo* solo, pel sito che occupa sull' architrave, per le sue forme e pe' suoi dettagli rappresenta evidentemente le teste delle travi del soffitto.

Vi sono intorno alla origine della sua forma e dei suoi dettagli due opinioni che si possono ammettere indifferentemente, avendo ciascuna quel grado di verisimiglianza che simili analogie possono comportare.

Gli uni pretendono che i tre *glifi*, o solchi del *triglifo*, siano la tradizione delle tacche che si facevano una volta sulla testa delle travi, per lo scolo delle acque, le cui goccie si veggono ancora al di sotto della fascia che divide i *triglifi* dall'architrave. Vogliono gli altri che il *triglifo* sia stato in origine un ornato di riporto per nascondere le estremità delle travi, e ne adducono a prova che in certi tempj do-

rici edificati in pietra, come si vede a Pesto, vi sono di questi *triglifi* incrostati nella pietra, invece di esservi stati originariamente scolpiti nel masso.

Che importa, diremo noi, che sia vera piuttosto l'una che l'altra di siffatte opinioni? Il fatto in questione è del tutto estraneo all'oggetto che si deve provare, cioè, che il *triglifo*, nell'ordine dorico, è la rappresentazione ornata delle teste delle travi nella primitiva costruzione in legname.

Il *triglifo* si compone pertanto di due canali scolpiti per lo più a sbieco, separati ciascuno da un listello. Da ogni parte di questi due listelli sonovi anche due semi-canali. I listelli ed i canali mettono ad una fascia che ricorre in tutta la lunghezza del cornicione. Sotto questa fascia sono scolpite le goccie, o campanelle, fatte per lo più a guisa di piccoli coni, in numero di sei, e talvolta anche di cinque. Il *triglifo* ha pur anche un così detto capitello; ed è una piccola fascia che lo sormonta.

La distribuzione dei *triglifi*, nel fregio dorico, è stato oggetto di molte e contrarie opinioni, e, per quello che sembra, di difficoltà anche presso gli antichi, poichè Vitruvio riferisce che varj architetti avevano preferito l'uso del jonico nei colonnati dei tempj, per evitare l'imbarazzo dell'aggiustamento regolare dei *triglifi* coi diametri delle colonne e degl'intercolonnj. Facilissimo è però questo aggiustamento, quando a lui venga subordinata, come deve essere, la disposizione ed il numero delle colonne, di maniera che ciascun *triglifo* corrisponda esattamente all'asse d'ogni colonna, e al mezzo di ogni intercolonnio, cosicchè si vegga, fra due *triglifi*, una sola metopa esattamente quadrata. Ma se vuolsi, non monta per qual ragione, avere intercolonnj più larghi che non conviene, per lo spazio di un *triglifo* e di due metope, è chiaro, che la regolarità non può riscontrarsi più con simili spaziamenti. Un'altra difficoltà circa la distribuzione dei *triglifi* nel fregio dorico è stata la necessità di far poggiare il *triglifo* da ciascuna estremità d'un fregio sull'asse o centro del diametro della colonna d'angolo. Due sistemi, l'uno presso i Greci, l'altro presso i Romani ed i moderni, ebbero luogo su questo proposito.

È provato dalla costante uniformità de'tempj d'ordine dorico nella Grecia, che gli architetti fiancheggiarono l'angolo del fregio con un *triglifo*, il quale però non corrispondeva più al centro del diametro della colonna d'angolo. Per rendere meno visibile la irregolarità di questa disposizione, conveniva farla partecipare eziandio alla metopa che precedeva questo *triglifo*; e quindi vediamo che questa metopa trovasi anch'essa portata, più assai delle altre e quasi per intero, a piombo della colonna d'angolo. Senza di che sarebbe occorso di farla molto più larga che il rimanente delle altre metope; lo che avrebbe, in questa distribuzione, prodotto un effetto dispiacevole. Per evitare questo sconcio si andò guadagnando quest'intervallo col dare a poco a poco maggior larghezza ai *triglifi* ed alle metope che terminano da ciascun lato il fregio. A noi pare che gli Architetti, con questo metodo considerarono, come in molti altri casi, la disposizione del fregio dorico de' loro tempj unicamente in se stessa, e secondo ciò che loro parve più conforme al miglior effetto di essa senza darsi pena della mancanza di corrispondenza assoluta cogli assi delle colonne o cogl'intercolonnj.

Vitruvio insegna un altro metodo, che sembra più naturale, ed è di collocare l'ultimo *triglifo* prima dell'angolo, a perpendicolo del centro della colonna d'angolo, e di lasciare così in facciata, come in giro, una metà della metopa formante angolo. Questo metodo è stato seguito da tutti gli architetti moderni; e veramente, quando non si riempiano le metope di figure o di ornati, e che si lascino liscie, è meglio preferire un tale sistema.

È probabile che l'uso di scolpire delle figure sul fondo delle metope abbia fatto desiderare che non abbiasi a tagliare un soggetto, o piegare un ornato, parte sopra un lato, e parte sull'altro della metopa d'angolo. Può anche darsi che questi *triglifi*, posti agli angoli del fregio, abbiano sembrato terminar meglio la linea, e dare un'apparenza maggiore di solidità a quella porzione del cornicione.

Piranesi, partendo dal principio originario dei *triglifi* come rappresentanti le teste delle travi, ha impiegato varie tavole nella dimostrazione di questo sistema (nella sua *Magnificenza dei Romani*). Egli fa vedere come si possa supporre che le travi abbiano potuto essere collocate in modo che i quattro lati di un tempio a colonne, per esempio, abbiano ricevuto e mostrato le teste delle travi, cadendo perpendicolarmente su ciascuna colonna. Egli suppone che a tal effetto una fila di travi sia stata posta a traverso di un'altra, per mezzo d'intaccature praticate a metà grossezza di ciascuna nel sito ov'esse s'incontrano, lo che avrebbe formato un palco a graticolato. Questa ipotesi è fatta per rispondere a coloro che, dietro l'uso senza dubbio comune di non impiegare nei soffitti che una sola fila di travi, condannassero l'impiego dei *triglifi*, rappresentanti le teste dei travi ai due lati che, in realtà, non avrebbero potuto avere. Questa disposizione di travi, che si incrocicchiano, serve anche di prova contro il sistema dei *triglifi* sull'angolo, poichè non sarebbe possibile alle due teste delle travi effettive d'incontrarsi all'angolo.

Sonovi in tutte queste materie certe verità, che si svisano a forza di volerle sottoporre ad una realità troppo materiale. Gli oggetti o le idee che l'architettura ha trovato di trasportare dalle fabbriche di legno agli edificj di pietra, non potrebbero paragonarsi al modello imperioso delle forme e delle proporzioni che la natura presenta alle altre arti nella imitazione dei corpi. La imitazione di opere, che sono già il prodotto più o meno arbitrario dei bisogni d'un genere di fabbricare, non ha mai potuto inceppare il gusto dell'artista ad una ripetizione formale. Il trasporto,

di cui tante volte abbiamo parlato, non è che una metafora, la quale, come tale, deve limitarsi allo spirito della cosa, ad un avvicinamento libero, comportante varie restrizioni e modificazioni. Così i Greci stessi, autori di questa trasformazione, l'hanno compresa e praticata, e la libertà che si sono presi nella distribuzione del fregio dorico ne è una prova.

Tale si è però il duplice scoglio contro del quale è facile urtare nel genere d'imitazione mista che appartiene al sistema dell'architettura. Il buon senso condotto dal gusto, ed il gusto regolato dalla ragione, possono soli preservare dall'abuso che, da una parte e dall'altra, circonda questa imitazione. La servilità metterà dei limiti inutili ed importuni alle disposizioni dell'architetto, e l'assoluta indipendenza lo trascinerà ne' campi indeterminati del capriccio.

Già nell'antichità (almeno romana), noi vediamo la primitiva distribuzione dei *triglifi*, e il loro accordo col diametro e cogl'intercolonnj, divenuti affatto arbitrarj. Così il tempio dorico di Cora ci mostra tre *triglifi* in un solo intercolonnio che ne comprende quattro. Si vede bene che ciò dovette procedere da uno spaziamento fra le colonne maggiore di quello che il carattere dell'ordine dorico può comportare (V. l'articolo Cora). Ma giova credere che sia avvenuto a questo ornato del fregio dorico, come a molti altri, di perdere col tempo la sua primitiva significazione. Egli è pressochè indispensabile che ciò avvenga, per l'abitudine d'introdurre indistintamente, e senza riguardo al senso ed allo spirito di ciascuno, quasi tutti gli ornati architettonici in molti oggetti estranei alle convenienze dell'architettura.

Da quest'impiego puramente arbitrario, alcuni hanno voluto conchiudere, che la origine de' *triglifi*, supponendola vera, non prescriveva l'obbligo di rispettarne fedelmente la disposizione. Ma che cosa mai provano i *triglifi* tagliati sotto le cornici de'piedestalli, come se ne vedono nell'antichità romana, o sovra sarcofagi, a somiglianza della famosa tomba di Scipione, scoperta cinquant'anni sono ne'dintorni di Roma? Quante cose gli scultori ornatisti ed i decorativi non ammettono nelle loro opere pel solo piacere, e senza un'importanza maggiore di quella che non richiedano oggetti, a cui altro non domandiamo che di recar piacere ai nostri occhi!

Gli uomini in generale non fanno per così dire, nelle loro invenzioni, che prestiti d'un ordine di cose ad un altro. L'architettura anch'essa è basata su rassomiglianze d'impieghi, di forme, di rapporti. Non si potrebbe pertanto nè impedire, nè forse trovar cattivo, che una quantità di oggetti e di opere di necessità, di lusso o di gusto, sieno state rinvenute nei bisogni, nel lusso e nel gusto dell'architettura da cui derivano, dei motivi d'ornato, delle analogie di forme, i quali, pel fatto medesimo della trasposizione, cui soggiacciono, perdendo la verità primitiva del loro impiego nell'originale, devono essere giudicati nella copia in una maniera affatto relativa. Se un sarcofago, per esempio, ha il coperchio tagliato a frontone, dovrassi esigere da questo coperchio dei rapporti di proporzione colle colonne che sembrano sostenerlo, come si farà per un edificio? Dovrassi conchiudere dalla esiguità delle colonne rappiccolite, che sia permesso in un peristilio reale di esservi i disaccordi e le irregolarità della copia capricciosa che il caso ne ha fatto? Nessuno certo vorrà dedurre da ciò queste conseguenze assurde. Lo stesso avverrà dei membri de'cornicioni, con cui si corona una quantità di piccoli monumenti, come are, cippi, piedestalli, mobili ecc. Che vi si collochino arbitrariamente dei mutuli, dei modiglioni, dei dentelli, dei *triglifi*, delle metope, nulla dovrassi conchiudere da ciò, in favore d'un impiego egualmente arbitrario di tutte queste cose nell'architettura.

Sarebbe il colmo dello sragionamento il pretendere, come hanno fatto alcuni, che, dappoichè questi membri e questi dettagli d'ornato sono in sostanza senza significazione e affatto arbitrarj nell'uso che ne ha fatto l'architettura, essi debbano essere considerati in egual modo anche negli edificj.

In fatto di gusto, bisogna guardarsi bene dal dedurre rigorosamente conseguenze da conseguenze. Ciò che non sarebbe sempre esatto rispetto alle verità che posano su fatti positivi, diverrebbe del tutto assurdo applicato a cose di sentimento, la cui verità morale non è sottomessa ad alcuna evidenza materiale. La specie d'imitazione che forma l'incanto ed il merito dell'architettura greca, non ha, come abbiamo ripetuto più volte, un principio assoluto e basato sopra una necessità fisica. Essa non è altro che un accordo del gusto colla ragione; e sarebbe un farla scomparire se si volesse giudicarla col gusto senza la ragione, o colla ragione senza il gusto. Ecco perchè questa specie d'imitazione analogica, non avendo nulla di matematicamente certo, comporta una quantità di convenzioni, senza le quali essa cesserebbe di essere possibile, o non lo sarebbe che divenendo assurda e ridicola. Da che bisogna ammettervi delle convenzioni, ecco il gusto chiamato a darle delle regole. Ma le regole del gusto non sono obbligatorie che pel sentimento. Nulla, in questo genere, si dimostra alla ragione, la quale non è l'organo proprio a discernere queste cose. Ora la imitazione di cui si tratta, non potendo e non dovendo essere nè copia, nè ripetizione positiva del suo modello, ammette una quantità di eccezioni, o, per meglio dire, di libertà, nelle rassomiglianze che essa produce. E basta esaminare l'impiego solo del *triglifo*, e la sua applicazione all'architettura più regolare, per vedere che questa rappresentazione delle travi, che sono la reminiscenza del sistema della costruzione primitiva in legno, non ha luogo che mediante alcune licenze.

Noi conveniamo che in quest'altro grado secondario della imitazione di una imitazione (vogliamo dire dell'adattare ad un mobile le parti del sistema

proprio dell'architettura) lo spirito dell'ornato ha potuto aggiugnere licenze ed eccezioni a quelle del suo modello. Sotto questo aspetto appartiene pur anche al gusto di valutare o di regolare il numero e la misura delle libertà che l'artista si permetterà in questo genere. Ma ognuno vede, da quello che abbiamo premesso, quanto sarebbe ridicolo il far qui intervenire la sola ragione. In fatti, per uno strano abuso di ragionamento, invece di conchiudere (forse troppo severamente) dalle regole dell'architettura reale, il dovere di adattarla alle semplici copie fittizie di quest'arte, si vorrà fare delle licenze, accordate dall'uso a finzioni senza conseguenza, un argomento per permetterle ne' monumenti gravi, e per conseguenza per distruggervi il sistema imitativo che ne forma il prestigio ed il principale suo merito.

* TRITO — Minuto; onde maniera trita quella che dà in tritume. — BALD.

* TRITUME — Difetto d'ogni invenzione o componimento di pittura o scultura; ma più propriamente d'architettura; ed è quando le parti o membra saranno soverchiamente variate, in troppa quantità, e assai minute. Voce contraria a sodezza, che è propria dell'invenzione e componimento maestoso, grave e fondato nelle buone regole. — BALD.

* TRIVIALE — Il *triviale* s'incontra anche nelle azioni più nobili de' più nobili personaggi. Ma il nobile artista nobilita e abbellisce tutto, e lascia il *triviale* ai professori del genere *triviale*. — MIL.

* TRIVIO — *Trivj* furono detti dagli antichi le piazze, propriamente luoghi, che sono in capo di tre strade; similmente *trivj* chiamarono anticamente alcuni luoghi aperti e spaziosi, dove si radunavano molte persone d'una contrada, che erano come una piccola piazza. — BALD.

TROCHILO — (Trochile) — Membro cavo; più comunemente chiamato *Scozia*.

TROFEO — (Trophée) — L'origine del *trofeo* ci viene dimostrata dalla composizione stessa delle più belle opere della scultura antica in questo genere, e confermata dalle innumerevoli nozioni della storia.

Dai primi tempi della Grecia, dopo una vittoria, vediamo innalzare sul campo di battaglia il *trofeo* composto delle armi dei vinti. Un albero od un tronco d'albero, al quale lasciavansi alcuni rami, serviva di sostegno all'elmo, alla corazza, allo scudo, alla lancia, ed alle altre spoglie dell'inimico. Tale a noi sembra sulle medaglie il *trofeo* che porta sulla spalla Marte Gradivo. Del resto se ne vedono di quelli più o men carichi di armature.

Questa costumanza de' Greci passò ai Romani, introdotta, per quanto si dice, da Romolo. In seguito s'immaginò di far portare i *trofei* dinanzi al carro del trionfatore. Basta per noi l'aver indicato che cosa abbia servito di modello all'arte della decorazione di una quantità di siffatti monumenti. Non sappiamo dire in quante maniere e sotto quante forme gli antichi artisti abbiano moltiplicato i *trofei* o a tutto rilievo, od a bassorilievo: poche sono le materie che non sieno state impiegate in questi segni di vittorie.

Floro racconta che C. Flaminio ne consacrò uno d'oro nel Campidoglio l'anno di Roma 530. Le quattro vittorie che ornavano gli acroterj della camera sepolcrale del carro che trasportò il corpo d'Alessandro da Babilonia in Egitto, portavano dei *trofei* d'oro. Per altro l'antichità preferì di eseguire i *trofei* in marmo perchè più durevoli, tanto negli archi trionfali, quanto sui piedestalli di codesti monumenti e nei loro archivolti. Pochi son quelli in cui l'arcata principale non sia sormontata da due Vittorie a bassorilievo che portano dei *trofei*.

Non saprebbesi citare in questo genere una scultura più bella di quella dei *trofei* a bassorilievo di cui sono decorate le quattro facce del piedestallo della colonna Trajana: in essa si veggono rappresentate con somma esattezza tutte le armature, tutti gli abbigliamenti, tutti gli oggetti di equipaggio militare dei popoli vinti dall'imperatore.

Spanheim, nella sua bell'opera *dei Cesari*, ha dato il disegno, inciso da Picard, d'un *trofeo* che esiste anche presentemente in Roma, attribuito a Trajano. Questo *trofeo* indica chiaramente l'origine che abbiamo accennata. Vi si scorge allo scoperto il tronco d'un albero coperto d'un elmo operato, e rivestito d'una clamide: il resto della composizione presenta dei turcassi, delle freccie, degli scudi ornati di figure alate, di sfingi, di tritoni, di centauri.

L'arco d'Orange (V. ORANGE) ha tutte le superficie coperte di bassirilievi la cui composizione rappresenta, sotto qualunque aspetto, ammassi d'armi, sui quali si leggono certi nomi da cui non si è potuto ricavare che vaghe congghietture sui popoli vinti ai quali le dette armi avranno appartenuto. Quest'arco mostra ancora una particolarità più rara in questo genere: ciò sono i *trofei* di vittorie navali che vi furono scolpiti, ed in cui si veggono delle prore di navi, di ancore, di remi, di acrostoli, di aplaustri ecc.

Il più bello, il più compiuto e meglio conservato di tutti i lavori antichi di questa specie, è il monumento doppio, che si chiama, non sappiamo il perchè, i *trofei di Mario*, scolpiti a tutto rilievo in marmo, che ornano in oggi la balaustrata della corte del nuovo Campidoglio. Questi *trofei* furono trovati in due nicchie od arcate che facevano parte del castello d'acqua, denominato *Aqua Maria*. È inutile, in quest'articolo, il ricercare per qual vittoria furono innalzati, in qual epoca e sotto qual regno vennero consacrati. Il lusso e la leggiadria della loro composizione e della loro scultura non permettono di assegnar loro una data molto antica. Pirro Ligorio li crede del tempo di Domiziano. Pietro Bellori nell'opera della colonna Trajana di Pietro Santi-Bartoli è d'avviso, ritenuta la bellezza della loro scultura, che riguardino le vittorie di Trajano; egli si fonda su qualche rassomiglianza che gli par di vedere coi due *trofei* scolpiti a bassorilievo ai due lati

d'una Vittoria che, nella serie de' soggetti rappresentati intorno al fusto della colonna, occupa il mezzo della sua altezza. Questi *trofei* hanno, è vero, qualche rassomiglianza con quelli del Campidoglio: vi si osserva lo stesso tronco d'albero sormontato da un elmo, con due sorta di rami carichi d'armature; ed il corpo del tronco sostiene le spoglie dei vinti; al basso sono mucchi d'armi, ma queste sono rassomiglianze che si riscontrano quasi da per tutto. Quanto alla natura delle armi che potrebbero indicare il popolo soggiogato, sarebbe ancora una indicazione molto arbitraria, giacchè la maggior parte delle nazioni in guerra cogli imperatori romani dopo Trajano ebbero una origine comune, usi e costumi quasi consimili.

Vuolsi aggiugnere che, ne' *trofei* denominati *di Mario*, trovasi una riunione di quasi tutte le forme conosciute d'armi offensive o difensive, di elmi, di turcassi, di corazze, di scudi. Se v'ha cosa che sembri probabile quando si esaminano queste due composizioni, si è che l'artista che le immaginò dovette, consultando l'interesse della sua arte, introdurre le maggiori varietà che fu possibile.

Non v'ha cosa in fatti più ingegnosamente combinata per piacere agli occhi e produrre un bell'insieme, quanto la composizione del primo *trofeo*.

Malgrado alcune mutilazioni, prodotte dal tempo e dalla barbarie, è stato facile reintegrarlo dietro gli avanzi incontrastabili che il marmo ci ha conservati. Si è quindi restaurata la parte superiore sui dati dei due *trofei* a bassorilievo, da noi poc'anzi accennati, e che appartengono a tutti i *trofei*. Esso pertanto consisteva in un tronco d'albero interamente nascosto sotto le spoglie già descritte, e portava alla sua sommità un elmo; uno scudo esagono guarniva ciascuno dei due rami: di restaurato non v'è, come s'è detto, che la parte superiore. Una ricca corazza forma il corpo del *trofeo:* essa porta un balteo, a cui è appesa una larga sciabola. Tale è la metà superiore di questa composizione. L'inferiore, molto più ricca, ha maggiore larghezza, e dà al tutto una forma piramidale. Il mezzo è occupato da una statua di donna panneggiata, le cui braccia sembra che fossero attaccate per di dietro al tronco dell'albero: è questa senza dubbio una figura di città o di nazione conquistata. Intorno ad essa sono disposti in piedi degli elmi colle loro freccie. Due statue di genj alati son collocati l'una a destra, l'altra a sinistra di detta figura, e sostengono ciascheduna uno scudo di forma quadrangolare, che si compone cogli altri scudi o circolari, o ovali, o quadrati, che lo scultore ha ripartiti con molt'arte in tutto quest'insieme. I due genj sono ristaurati; ma il marmo aveva conservato indizj di piedi e di altre parti che hanno permesso di poter supplire a ciò che era stato distrutto dal tempo.

Il corpo del secondo *trofeo* ha qualche cosa ancora di più variato, di più pittoresco e d'un effetto più ricco. Le armature vi sono ripartite in un modo affatto nuovo, e frammiste con minore simmetria. Due genj alati vi sostengono pure degli scudi, e lo scultore ne ha collocato in mezzo ad essi uno piccolo che fa lo stesso officio. Magnifica, quanto mai possa dirsi, è la unione di tutte queste armi, in cui osservasi il lusso degli ornati che scolpivansi sul metallo di cui erano formati i loro originali, e che servirono di modello allo scultore in marmo. Sappiamo in fatti, che oltre alla decorazione degli elmi, delle corazze e degli scudi ad uso di guerra, si fabbricavano ancora delle armature di bronzo per servir di *trofei*. Elmi di metallo solido e di un peso enorme furono trovati negli scavi d'Ercolano e di Pompei; e tale si è la proporzione e pesantezza loro, che è impossibile il supporre che abbiano servito ad un uso diverso da quello di semplici oggetti decorativi nella composizione di *trofei* o di altri monumenti militari. Non si vede, in fatto, la ragione per cui i *trofei* primitivi essendo stati naturalmente formati delle armature metalliche e portatili dei guerrieri, non abbiasi in seguito pensato a contraffare questi monumenti temporanci, locali ed istantanei, e per conseguenza fatti anche di metallo, a cui l'arte poteva fornire tutte le ricchezze dell'ornato. Ciò ebbe probabilmente luogo, per quanto ne pare, rispetto ai *trofei* che possiamo chiamare di tutto rilievo ed isolati. Certamente la scultura in marmo s'impadronì di tutti questi usi e di tutte le loro modificazioni, come vediamo nei bassirilievi con cui essa ornò gli archi ed i monumenti trionfali. Ma quando si esaminano i due *trofei* di alto rilievo in marmo di cui favelliamo; quando si consideri la combinazione ingegnosa di tutti gli oggetti positivi ed allegorici che entrano nel loro insieme, siamo portati a riguardare la loro composizione come una ripetizione libera ed ideale di *trofei* già precedentemente disposti dall'arte e dal gusto per piacere agli occhi, e composta piuttosto in un'intenzione generale che particolare a tale vittoria, a tale conquista, a tale guerra contro tale o tale nazione.

In fatti, si è cercato indarno ne' simboli, negli emblemi o dettagli figurativi delle innumerevoli armature di questi *trofei* alcuni caratteri che possano indicare il popolo, la cui disfatta o conquista abbia dato luogo alla erezione di siffatti monumenti. La scultura non pare abbia scolpite su tutte le armi che emblemi troppo generici, perchè si possa dedurne alcun segno particolarmente caratteristico di alcune delle nazioni soggiogate dalle armi romane. Scorgonsi sugli scudi d'ogni forma, ornati a fogliami, a ceppi od a foglie di vite, con iscompartimenti che diremmo arabeschi, con fulmini, rosoni ecc.; sugli elmi si veggono dei centauri, dei tritoni; tutto in somma annunzia de' concetti, in cui l'artista sembra essere stato libero di abbandonarsi a tutto ciò che poteva offrire la maggiore ricchezza, e fornirgli i mezzi di far meglio risaltare l'arte sua.

Così questi due monumenti sono registrati dagli artisti nella classe de' modelli più eccellenti dell'antichità romana, in fatto di composizione decorativa, di accomodamenti ingegnosi, e d'ornati applicabili all'architettura. Sotto quest'ultimo rapporto noi abbiamo perciò creduto di dare intorno ad essi una descrizione più estesa.

I moderni hanno trasportato, non ne'loro usi militari, ma nella pratica delle loro arti e della loro architettura, non tanto l'impiego del *trofeo* quanto quello della sua imitazione. Presso di loro è un segno puramente di vittoria, un carattere anticamente consacrato ad indicare trionfi di guerra, che ha preso posto nel linguaggio e nella scrittura allegorica della poesia e dell'eloquenza, come pure delle arti del disegno per celebrare le gesta militari e la gloria dei vincitori.

Questa specie d'ornato non dipendendo in una maniera così immediata, così necessaria, dalla realtà di un uso positivo, è accaduto ad esso, come a molti altri, di divenire sovente triviale, e, a dir vero, insignificante. Per ciò noi vediamo che più d'una volta sonosi scolpiti dei gruppi d'armi, dei panneggiamenti ed altri oggetti consimili, come finimenti piramidali al di sopra delle cornici di un fabbricato, senza rapporto colla guerra e co' suoi risultamenti. Tali sono quelli innalzati sulla balaustrata del coronamento del castello di Versailles; tali pur quelli che terminano nella stessa maniera la sommità dei colonnati della piazza di Luigi XV. Pietro Lescot ha fatto un accompagnamento di *trofei* scolpiti a bassorilievo alle piccole finestre del suo attico, in una delle facciate della corte del Louvre. Potrebbesi citare una quantità di esempj di quest'impiego de' *trofei*, come ornati indipendenti da una speciale destinazione.

Ma non bisogna tacere, d'altra parte, la bellissima applicazione di *trofei*, secondo il gusto dell'antichità, fatta da Francesco Blondel alla porta trionfale di Parigi, detta la porta *San Dionigi*. Trovasi, nei massicci de'due corpi sporgenti che accompagnano l'apertura dell'arco, una felicissima ed esatta imitazione de' *trofei* scolpiti sulle quattro facciate del piedestallo della colonna Trajana, lo stesso accomodamento, lo stesso gusto di composizione, lo stesso genere di bassirilievi poco rilevati, la stessa esattezza di esecuzione. Facendo un esame critico dei dettagli di questo grandioso monumento, abbiamo avuta occasione di notare (Vedi Arco trionfale) che Blondel aveva introdotto nella sua decorazione una congerie troppo sensibile di oggetti estranei gli uni agli altri, come, per esempio, de' grandi *trofei*, addossati ad alcune specie di piramidi. Che che ne sia, diremo che lo scultore fece quivi un'ottima imitazione dei *trofei* detti *di Mario*, di cui abbiamo favellato più sopra, e che essi medesimi furono così addossati, come lo dimostra la parte posteriore del gruppo, la quale non fu punto lavorata.

Una imitazione più evidente ancora dell'antichità in questo genere, e potrebbesi dire una copia degli ornati del piedestallo della colonna di Trajano, scorgesi a Parigi, sul piedestallo rivestito di bronzo della colonna della piazza Vendôme, che, tranne la materia, e lasciata da parte la natura de' soggetti, è un *fac simile* del monumento di Trajano. I *trofei* del monumento moderno presentano in bassorilievo, sulle faccie della sua base, lo stesso gusto di composizione; solamente la scultura vi ha raggruppate molto felicemente tutte le armi da guerra che entrano nel sistema militare moderno, e le acconciature, gli abbigliamenti o costumi delle nazioni belligeranti di quell'epoca.

Ma i moderni hanno applicato l'idea e il genere di composizione de' *trofei* di guerre antiche ad oggetti di una natura affatto differente, e di cui per quanto sembra non si trovano esempi presso gli antichi. Un *trofeo* essendo un aggregato d'armi e di strumenti da guerra, il genio decorativo moderno si è piaciuto di riunire, a un di presso nella stessa guisa, ogni specie di altri oggetti relativi alle arti, alle scienze, ed a molti soggetti che si possono render sensibili con gl'istrumenti, gli utensili od i simboli che servono ad indicarli. Si suppone per lo più che questa sorta di *trofei*, che si esegniscono a bassorilievo o a colori su riquadri o negli scompartimenti dipinti o scolpiti, siano attaccati e come appesi ad un fondo. Noi vediamo in un arabesco delle logge di Raffaello in Vaticano un *trofeo* di strumenti musicali così aggruppati, e che suppongonsi addossati. I *trofei* musicali sono divenuti comunissimi negli ornati di un locale destinato, per esempio, a concerti. Sonosi fatti anche de' *trofei* di scienze, con libri, rotoli di carta, sfere, globi, strumenti di geometria, astronomia, meccanica, ottica, fisica ecc. Si veggono in case di campagna *trofei* di caccia, in cui figurano armi da fuoco, archi, corni da caccia, spoglie d'animali ecc. In fatti, vi sono pochissimi soggetti che non possano somministrare a questa specie d'ornati la materia di una composizione più o meno felice: così più d'una volta si fecero entrare nella decorazione delle chiese tutti gli oggetti o simboli di cerimonie religiose, come croci, candellieri, turiboli, ciborj, ostensorj, mitre, aspersorj ecc.

Dobbiamo dinuovo far osservare che sempre codesti *trofei* si eseguiscono a bassorilievo, e come arabeschi saglienti sugli spazj che lo compartano. A questo riguardo conviene, supponendo tutti questi oggetti appesi con nastro ad un chiodo, a un appiccagnolo qualunque, di non offendere la verisimiglianza. Non è lo stesso di alcuni tentativi fatti recentemente per comporre ad alto rilievo le masse isolate di tutte le riunioni su menzionate degli oggetti di cui si è fatta la enumerazione. Il *trofeo* antico, come l'abbiamo fatto conoscere, e come lo vediamo di sovente ripetuto, aveva per sostegno naturale il tronco d'un albero ed i suoi rami, che servivano di sostegno o d'appoggio a tutto ciò che vi si voleva riu-

nire. Nelle composizioni moderne, per lo contrario, in cui nulla autorizza l'uso di questo tronco d'albero, i' *trofei* a tutto rilievo null'altro presentano agli occhi ed allo spirito che una composizione d'oggetti sovrapposti gli uni agli altri, miscuglio indigesto di tutto ciò che vi si accumula senza ordine e senza ragione.

* TROFONIO. V. Agamede.

* TROMBA — Strumento che serve per tirare acqua da basso ad alto; alcuna volta per attrazione, e queste son quelle che hanno lo stantufo e animella su alta; e altre per impulso, e son quelle che hanno l'ordigno da basso. — BALD.

* TRONCARE — Mozzare, spiccare, tagliare di netto. — BALD.

* TRONCATO, TRONCO — Add. da troncare; mozzato, spiccato. — BALD.

TRONCO — (Tronc) — Fusto, pedale dell'albero. Per una perfetta analogia di rassomiglianza della sua forma, si è data questa denominazione ai fusti delle colonne, e ciò indipendentemente dalla opinione che i *tronchi* d'albero abbiano potuto servire di colonne primitive nell'infanzia dell'arte. Dicesi più comunemente un *tronco* di colonne per indicare un avanzo o un frammento di colonna.

—— (Tronqué) — Aggiunto che si dà ad un fusto di colonna tagliato e restremato a qualsiasi altezza, che non riceve nè capitello, nè cimasa, e sul quale vengono per solito collocate delle teste o dei busti.

TRONO — (Trone) — Nel significato attuale, e secondo l'uso de'nostri giorni, si dà questo nome ad un seggio ricco, alto, collocato per lo più sotto un baldacchino, proprio dei re, dei principi e delle più eminenti dignità. Non ostante la ricchezza d'ornati, di ricami o di stoffe, da cui è distinto questo arnese reale, è ben raro che la sua costruzione e la sua composizione si pongano nel numero di quelle che l'architettura conta fra le sue attribuzioni. È solamente pel gusto di alcuni ornati, per l'impiego dei motivi o soggetti di decorazione dipendenti dalla propria arte, che l'architetto può reclamare presentemente o la invenzione, o la direzione di questa sorta di lavori. Una volta con maggior ragione e sotto varj rapporti, questa splendida parte dell'arte degli antichi dovette essere divisa da arti, i cui limiti non erano così ristretti rispetto a ciascuna di esse, come lo sono pur troppo fra i moderni. Anzi faremo vedere, ritenuta la quantità di questi monumenti ne'tempj, la loro grandezza e la varietà della loro composizione, che l'arte dell'architettura presedette, come primaria, alla loro composizione, ai loro dettagli, non meno che al loro insieme.

Dei troni delle divinità e di altri monumenti simili ne' tempj dell'antichità.

Prima che si fosse metaforicamente assegnato agli Dei dell'antichità, e appropriato alla decorazione dei loro simulacri, il *trono*, nelle pratiche della vita civile usavasi semplicemente uno scanno d'onore per gli uomini di libera condizione. La distinzione degli altri scanni, dice Ateneo, consisteva nel suppedaneo. A poco a poco esso divenne il privilegio delle persone costituite in dignità, dei capi del popolo, e dei re. Naturalmente, da che si volle render sensibile agli occhi, per forme corporee, le immagini de'Numi, il mezzo migliore fu quello di dare alle loro effigie i distintivi e gli emblemi dalla comune degli uomini tenuti in pregio e riveriti. L'idea della potenza celeste e del governo del mondo non poteva essere meglio espressa che colla immagine di un monarca.

Così l'opinione stabilita ed invalsa di un re dei Numi, sovrano del cielo e della terra, dovette assuefare i Greci a rappresentarselo sotto i lineamenti, la forma e cogli attributi esterni di un re asceso sovra un *trono*, collo scettro nella destra. Secondo la gerarchia politica, gli altri Numi, sebbene inferiori, erano però riguardati come sovrani anch'essi, ciascuno nel regno loro attribuito. E quindi venne a loro pure conferiti gli accompagnamenti ed i distintivi della potestà regia. Omero assegna a ciascuno degli Dei nell'Olimpo un *trono* d'oro. Gli artisti greci non ebbero bisogno pertanto di alcun'altra autorità fuor quella de' loro poeti, nè di esempi stranieri per far sedere i loro Numi in *trono*.

V'ha nel linguaggio artistico, come in molte consuetudini sociali, una maniera compendiata di indicare le cose, quella cioè di dare alla parte la proprietà d'essere presa pel tutto. Quindi noi vediamo che, negli usi antichi del pari che ne' moderni, il *trono* da solo esprime la potestà regia; da solo, dopochè l'idea di re fu trasportata ai Numi, esso indica la divinità. Da ciò, que' *troni* vuoti e senza verun simulacro, che si collocavano ne'tempj, per indicare (come fu, secondo Luciano, in quello di Jerapoli) il nume di cui non volevasi, o non dovevasi vedere l'effigie.

Si riscontrano frequentemente di questi *troni* isolati sui monumenti e nelle antiche decorazioni. Le pitture d'Ercolano ci mostrano i *troni* vuoti di Marte e di Venere. Scorgesi sulle medaglie il trono di Giunone caratterizzato dall'uccello consacrato a questa Dea. Un mostro marino fa conoscere che era un *trono* di Nettuno quello che fu scoperto, è già qualche tempo, nelle ruine d'un tempio antico di Ravenna, scolpito a bassorilievo. Esso faceva parte d'un bellissimo fregio rappresentante, come pare, una serie di tutti i *troni* delle divinità scolpiti con grande maestria. I Numi non vi sono, ma la scultura seppe indicarli cogli emblemi che ad essi appartengono. Parigi possiede un frammento di questo fregio da cui fu distaccato il *trono* di Saturno che si ammira nel Museo reale. Ne esistono parecchi altri che provengono dallo stesso tempio a Venezia, Roma e Firenze. A lato di ciascun *trono* sono scolpiti dei genietti, che portano i simboli della divinità che non si vede.

Non faremo parola di quella moltitudine di *troni*

votivi d'ogni grandezza e materia, di cui troviamo menzione in tutte le pagine della storia antica. Queste nozioni appartengono esclusivamente alla archeologia. Per contenerci ne' limiti fissati al nostro Dizionario, percorreremo rapidamente una certa serie di lavori a cui gli antichi diedéro il nome di *troni*, i quali formarono l'ornamento di tutti i tempj più grandiosi, e che per la massa, composizione e decorazion loro appartengono più specialmente all'architettura.

Frequentissimo nel viaggio di Pausania sono le menzioni fatte di monumenti composti d'una divinità principale assisa sopra un *trono*, intorno al quale stanno altre due divinità, l'una a destra, l'altra a sinistra, e tutte insieme riunite sopra un basamento comune. Le medaglie, i bassirilievi, le pietre incise vi somministrano molti esempi, dietro i quali è facile il figurarsi ed il ricomporre in disegno le nozioni seguenti.

Nel tempio di Giunone a Mantinea, Prassitele aveva fatto le immagini di Giunone, di Minerva e di Ebe, figlia di Giunone. Questa era assisa in *trono*; le due altre le servivano di accompagnamento.

Eravi a Tegea un magnifico tempio edificato da Scopa, di cui una simile composizione formava il principale ornamento. Lo stesso Scopa ne fu lo scultore, e vi rappresentò Minerva soprannominata Alea, coll'accompagnamento di due statue, d'Esculapio e d'Igiea.

A Megalopoli, scrive Pausania, scorgevasi nel tempio periptero di Giove salvatore, il nume assiso in *trono*. Al lato destro eravi l'immagine della città di Megalopoli; quella di Diana conservatrice era al lato sinistro. L'opera era stata eseguita da due statuarj ateniesi, Cefissodoto e Senofonte.

Nel tempio di Giove Olimpico a Patra, il nume era parimenti seduto in *trono* in mezzo a Minerva e Giunone.

A Sicione esisteva, nel tempio di Bacco, un monumento dello stesso genere. Il dio era scolpito in oro ed avorio, accompagnato da Baccanti in marmo. Due delle pitture delle terme di Tito ci rappresentano in questa guisa il dio Cacco sopra un *trono* attorniato da Baccanti, ed hanno molta rassomiglianza col monumento di Sicione.

Mantinea aveva un tempio, in cui Prassitele aveva scolpito un gruppo di Latona in mezzo ai due suoi figli, Apollo e Diana. Pausania c'insegna con una sola parola, intorno al detto gruppo, ciò che dobbiamo conchiudere riguardo a tutti quelli della stessa specie benchè li abbia passato sotto silenzio; cioè che questo *trono* era collocato sopra un basamento, *bathrum*, una faccia del quale, la sola di cui egli faccia parola, era ornata d'un bassorilievo in cui scorgevasi una Musa e Marsia che suona la lira. Ora noi vedremo in appresso che i più gran *troni* posavano sopra basamenti ornati di soggetti a bassorilievo.

Vuolsi annoverare fra le opere di questa natura il *trono* d'Esculapio e d'Igiea; uno de' più considerevoli che vi fosse in Argo. Ai lati di esso vi erano parimenti assise due figure che si ritenevano Senofonte e Stratone, autori di questo grandioso monumento, ma che più probabilmente erano i due figli di Esculapio, Podalirio e Macaone.

Quando si rifletta alla brevità ed irregolarità delle notizie che ci vengono somministrate da Pausania, il quale si estende qualche volta intorno a piccoli dettagli, e talora si limita a due parole rispetto ai più grandiosi monumenti, come il Partenone d'Atene; è permesso il supplire a parecchie di queste menzioni evidentemente incomplete, con descrizioni più diffuse. Lo che potrebbe qui farsi riportando una quantità di passi sui monumenti di cui ragioniamo, se questa enumerazione non dovesse allungare di troppo il presente articolo. Ma prima di passare alle opere rinomate, che sembrano indubitatamente collegate ancor più strettamente con le forme e le combinazioni proprie dell'architettura, vogliamo fare menzione per ultimo d'un *trono* di Giove in Roma, che pare una imitazione di quelli della Grecia, e doveva, come vedremo in appresso, essere collocato sopra un basamento. Ricaviamo questa notizia da Tacito. Poppea, egli scrive, avendo partorito una figlia, il Senato ordinò che si collocassero alcune immagini della Fortuna in oro sul *trono* di Giove Capitolino. *Et Fortunarum effigies aureae, in solio Capitolini Jovis collocarentur.* Se per la parola soglio si dovesse intendere il seggio che serviva di *trono* alla statua di Giove, sarebbe difficile l'immaginare come queste statue della Fortuna avrebbero potuto trovarvi posto. Se per lo contrario un basamento, forse a più gradini, sorreggeva la mole del colosso nel suo *trono*, allora possiamo spiegare la cosa mediante un sito comodo per ricevere le diverse specie di offerte e di voti che potevano o per viste politiche o religiose essere presentate alla divinità.

Passeremo in fatti a vedere che i *troni* più rinomati sono tutti, secondo le descrizioni, innalzati su basamenti.

Pausania però non ne fa menzione, parlando del *trono* colossale di Apollo Amicleo; ma vedremo or ora la ragione che dovette rendere questa parte estranea alla costruzione, od all'architettura di questo prodigioso monumento.

La principale singolarità di questo *trono* si è che esso era fatto per un idolo che non vi poteva stare seduto. L'Apollo Amicleo, simulacro antichissimo e de' primi tempi dell'arte, consisteva in una specie di colonna di bronzo alta 30 cubiti o 45 piedi, alla quale erasi aggiunta la testa, le mani e le estremità de' piedi. La testa era armata di elmo; una mano teneva l'arco, l'altra portava una lancia. Ogni anno si rivestiva il Nume di una nuova tunica. Dopo varj secoli s'immaginò di costruire per quest'idolo gigan-

tesco un seggio che fosse proporzionato alla sua altezza, e Baticle di Magnesia fu quegli che eseguì questo grandioso lavoro di decorazione verso la sessantesima Olimpiade, vale a dire sessanta od ottant'anni prima di Fidia, che rinvenne in questo monumento il tipo del suo *trono* di Giove Olimpico.

Per non aver fatto calcolo di tutte le particolarità descritte da Pausania, e di tutti i dettagli delle parti di quest' opera, e per non averle paragonate con tutte le nozioni di monumenti consimili, che non lasciano alcun dubbio circa la materia ond'erano formati, e il modo della loro composizione, un illustre archeologo (M. Heyne) ebbe a supporre che il *trono* d'Amicle fosse di pietra, costruito in forma di nicchia, o di una grande cappella. Noi crediamo di aver provato (nel *Giove Olimpico* pag. 202) ch'era una semplice costruzione di legno, la cui altezza non potè essere minore, anzi dovette essere più grande dell'idolo, avere cioè 50 piedi almeno di elevazione.

Esso era probabilmente formato di gran pezzi di legno ne' piedi, nella spalliera, nel sedile, nelle traverse a basso e in quelle del coronamento. Il *trono*, vale a dire la parte ove si siede, era sostenuto nel davanti e nel di dietro da figure, senza dubbio aggruppate, delle Ore e delle Grazie, che dovevano formare la continuazione dei piedi. Sulla traversa superiore della spalliera eravi una serie di figure danzanti; e queste sole erano forse ad alto rilievo. Del resto, conviene, dietro la lunga enumerazione di tutti i soggetti mitologici, che l'artista aveva profusi in questo lavoro, riguardare tutte le superficie delle parti saglienti e di quelle trasversali, come fondi a scomparto, pieni di bassirilievi di riporto, accomodati ed applicati sovra una specie di tarsia, di cui il legname era coperto. Chi volesse spingere più oltre le sue investigazioni su questo singolare monumento, potrà consultare la nostr'opera del *Giove Olimpico*, nella quale abbiamo tentato di riordinare alla meglio e con molta estensione il disegno del medesimo.

Abbiamo anche detto che il *trono* di Amicleo avrà servito di modello a Fidia nella composizione del *trono* di Olimpia. Regna in fatti, come si può vedere (consultando l'opera precitata) una grande conformità fra l'uno e l'altro nella composizione dell'insieme, nel gusto della decorazione e nell'impiego dei soggetti d'ornati.

Fidia aveva seduta la statua del suo Giove d'oro e d'avorio in un *trono*, al quale secondo le misure probabili del tempio, e le autorità degli scrittori, non si può dar meno di 40 piedi di altezza. Questo *trono* poggiava su quattro piedi, ma fra i piedi esisteva una colonna che non pare abbia fatto parte della composizione principale, ma servì probabilmente ad alleggerire il peso della massa, e a rafforzare la parte che serviva di seggio al nume. Si può anche conghietturare che queste colonnette non sorgessero fra i piedi che nello spazio interno, nè fossero accessorj affatto indipendenti. La costruzione del monumento era senza dubbio composta di regoli perpendicolari ed orizzontali di grosso legname. Le traverse, probabilmente della stessa larghezza dei regoli, stendevansi da un piede all'altro del *trono*, ed alcune traverse pure, di cui non fa cenno Pausania nella sua descrizione, perchè non erano ornate, dovevano riunire, soprattutto in alto, i regoli della spalliera.

Questa mole poggiava sopra un basamento, intorno al quale regnava, all'altezza d'appoggio, un piccol muro che impediva di avvicinarsi al monumento.

Tutte le parti di questa costruzione, di cui abbiamo dato una succinta descrizione, erano ricoperte di materie preziosissime, di pitture, di bassirilievi, d'ornati d'ogni genere, che, come gli scompartimenti del così detto *arabesco*, si staccavano dal fondo a varj colori.

Alla sommità d'ogni regolo della spalliera da una parte e dall'altra della testa di Giove, erano scolpiti i gruppi a tutto rilievo delle Ore e delle Grazie. I bracciuoli del *trono* avevano per sostegno anteriore delle figure rappresentanti la Sfinge tebana, e ciascuna di queste sfingi teneva un giovine Tebano che aveva rapito.

Una quantità di Vittorie ornava codesto monumento. Dalla descrizione sappiamo che a ciascun piede ve n'erano quattro, oltre ad altre due al basso di ciascuno. È permesso il credere che questi quattro gruppi di Vittorie occupassero ciascuna al di sopra della traversa di mezzo lo spazio fra detta traversa ed il sedile. Questa situazione, analoga alla composizione, corrisponde ad un tempo all'impiego che la descrizione del *trono* d'Amicleo assegna a simili gruppi, cioè di sostenere il trono. In tale ipotesi, questi quattro gruppi così collocati, formano effettivamente i veri sostegni del *trono*. Quanto alle altre due Vittorie, esse posavano sul plinto dei piedi, e dovevano esservi anche addossate.

Noi qui non faremo menzione dei diversi soggetti dei bassirilievi sparsi su tutte le superficie dei regoli, delle traverse e delle piattebande del *trono*. Noi rimandiamo per tutti questi dettagli, come anche per quelli del trono di Amicleo, alla ripetuta nostr'opera del *Giove Olimpico*, in cui tutte queste cose sono spiegate col ragionamento e col disegno.

Il basamento del *trono* di Giove non ne era la parte meno ornata; ma la più ricca forse era quella del suppedaneo della statua, sostenuto da quattro leoni d'oro, e ornato di bassirilievi. Il piccol muro di cinta aveva su tre lati delle pitture di Paneno.

La parte interna che circonda il basamento era lastricata di marmo, ed offriva un bacino con risalto pure in marmo bianco, che si riempiva d'olio per preservare l'avorio, di cui era in parte composto il simulacro, dall'umidità del terreno su cui era stato innalzato il tempio.

Noi limiteremo a queste due descrizioni ciò che

abbiamo creduto di dover riferire intorno a queste due grandi opere di decorazione, che per più rispetti entrano nella sfera dell'architettura

TUBO — (Tuyau) — Nome generico che suol darsi in una quantità di lavori, di opere, e di usi diversi, ad ogni specie di condotto, che serve allo scolo, alla evaporazione, alla trasmissione dei liquidi, ed, in molti strumenti, alla condotta ed alla propagazione de' suoni. In una parola il *tubo* viene impiegato in tanti oggetti, che non sarebbe facile annoverarli tutti. Del resto noi restringeremo le nozioni a ciò che riguarda l'architettura, ed in particolare la costruzione.

In quest'ordine di cose il *tubo* è un condotto che si fa per lo più rotondo, ma spesso anche quadrangolare quand'è incassato nella costruzione, e serve alla discesa delle acque se è posto verticale, e se lo è orizzontale alla loro trasmissione con tutti i mezzi che dipendono dalla idraulica. Si fanno altresì dei *tubi* per la evaporazione dell'aria e del fumo, per la circolazione del calore, e, volendo, anche dell'aria fresca.

I *tubi* si fanno in molte maniere, secondo la diversità de'loro usi. Se ne vedono nelle terme antiche per lo scolo delle acque piovane, che furono fabbricati insieme col monumento, e formati ora di grandi mattoni quadrangolari insieme col muro, ed ora di terra rotondi.

Dei tubi di piombo — Fra tutte le maniere di fare i *tubi* la più vantaggiosa è quella d'impiegare il piombo, perchè così si congiungono perfettamente gli uni agli altri, e non va perduta la menoma porzione di acqua, cui servono di condotto; e possono prestarsi a tutte le direzioni e sinuosità, senza che ne soffra la solidità, o l'acqua che per entro vi scorre. Il solo ostacolo si è quello della spesa, un po' costosa. Però è l'unico mezzo di cui si possa far uso per la distribuzione delle acque, quando la quantità sia piccola, e per conseguenza debbano i *tubi* avere un piccolissimo diametro.

Dei tubi di ferro — Dopo i *tubi* di piombo quelli di ferro fuso sono da tenersi in maggior conto presentando questi i medesimi vantaggi allorchè trattasi di condurre le acque in linea retta, o per vie molto lunghe, oltrechè sono più solidi, più durevoli e meno dispendiosi. Ottimi sono questi *tubi* quando abbiasi una gran massa di acqua da trasportare. Con tale materia si costruiscono *tubi* di 5 piedi di diametro. La loro unione si fa col mezzo di viti o rotelle a cui si frappongono piastrelle di piombo, e di cuojo.

I *tubi*, che devono essere situati sotto il lastricato delle vie delle città principali, è meglio sieno di piombo che di ferro, ritenuto che i primi resistono più dei secondi al rotamento delle carrozze.

Dei tubi di gres, o di argilla cotta — Questi *tubi* sono i migliori di cui possa farsi uso per condurre le acque potabili, perchè essendo internamente inverniciati, non vi si attacca la belletta, e l'acqua conserva la sua purità e freschezza, e non acquista scorrendovi per entro cattivo gusto nè qualità nocevoli, come nei *tubi* di metallo o di legno.

Si fanno *tubi* di argilla che s'incastrano gli uni negli altri; si riparano le commessure con istoppa e cemento grasso. In alcuni paesi d'Italia si fa uso di un mastice, che acquista col tempo molta durezza; esso è composto di fior di calce, e di marmo pesto, mescolato con olio di lino, aggiugnendovi qualche volta del vetro polverizzato.

Si fa pure del mastice spegnendo la calce viva coll'olio, aggiugnendovi del cotone o della lana minutamente sminuzzata, e mescolando insieme ogni cosa.

Vi ha pure un altro mastice che si forma con pece raddolcita, cera vergine, un po' di trementina e di polvere di vetro, il tutto ben riscaldato.

I nostri fontanieri fanno uso di una composizione, cui danno il nome di *cemento* perpetuo, composto di pezzi di stoviglie di *gres* ridotti in polvere, di scoria, di frammenti di tegole, di alberese e di calce viva; le quali materie, ben mescolate insieme, formano un ottimo cemento, che resiste moltissimo all'umidità ed all'acqua.

I *tubi* di argilla sono più economici di quelli di piombo o di ferro; ma non sono da impiegarsi che per le acque denominate scorrevoli dai fontanieri, vale a dire che non sono forzate a risalire, perchè la fragilità di essi non permette di poter resistere all'azione dell'acqua soprattutto quando il peso di questa è considerevole. In tal caso si può incamiciare i tubi con cemento, ed appoggiarli sopra solidi massicci di murazione; si può fare ogni sforzo per impedire che sieno trasportati via; ma ciò non ostante si rompono qualche volta, a meno che non si trovino rinserrati in massici considerevoli, ed allora la spesa diviene molto forte.

I *tubi* di terra cotta non possono essere messi in opera sotto il lastricato delle vie senza qualche inconveniente.

Quando questi *tubi* non sieno rivestiti di cemento, che non abbiasi adoperata della calce viva pel mastice con cui unirli l'uno a capo dell'altro, che l'acqua scorra troppo lentamente o sia stagnante, questi vanno soggetti a ciò che i fontanieri soglion chiamare *coda di volpe*, la quale è una pianta le cui sottilissime radici s'insinuano nei nodi del mastice, i quali marciscono nella terra, quando detti nodi sono fatti con grasso cemento e stoppa. Talvolta le *code di volpe* giungono ad otturare l'orifizio del *tubo*. Per ovviare a siffatti inconvenienti, bisogna impiegare, per unire i *tubi*, del cemento fatto con calce; dare la maggior pendenza o peso d'acqua che sia possibile relativamente al *tubo*, per aumentare le velocità della corrente; mettere dei graticci o tazze capovolte all'entrata del *tubo*. In Costantinopoli si conducono tutte le acque in *tubi* di terra cotta molto grossi, aventi dai 7 sino ai 10 pollici di diametro.

Dei tubi di pietra — Talvolta si può far uso, in

luogo di *tubi* di terra cotta, di grandi pietre dure forate col trapano; scelgonsi le più lunghe a fine di evitare le commessure. Per unirle insieme, formansi dei maschi e degl' incavi, e poggiansi a bagno di cemento sopra un massiccio di murazione. Le acque della fontana d'Asolo, nella Marca Trivigiana, sono condotte in *tubi* di tal sorta. Sonosi trovati nelle ruine degli antichi edificj dei pezzi di marmo della lunghezza di 2 piedi, forati da un capo all' altro con buco rotondo di 8 pollici di diametro, che avevano servito a *tubi* di acque.

Dei tubi in cemento — In Italia si fabbricano *tubi* con uno smalto fatto come il *terrazzo* di Venezia, composto di calce dolce, di ciottoletti e di pezzi di tegole peste con iscaglie di marmo, ben mescolato il tutto con olio di lino; questo cemento serve per l' interno de' tubi. Per farli si ha un rullo di legno ben pulito, intorno al quale si avvolgono parecchie mani di tale cemento, avendo cura di stenderlo bene, di batterlo mano mano, di lisciarlo in seguito con uno strumento di ferro o d' acciajo a fine di dargli maggiore solidità e consistenza, ed impedire che screpoli. Quando questo involucro ha un certo spessore, vale a dire la quarta parte circa del diametro interno, si chiude il tubo in una buona muratura di pietrame cementato in calce.

Dei tubi di legno — Questa specie di *tubi* sono i più economici di cui si possa far uso; ma essi non sono buoni per condurre l' acqua destinata agli usi della vita in causa del cattivo gusto che le comunica il legno. Si possono impiegare con vantaggio i *tubi di legno* ne' luoghi paludosi ed umidi, quando trattasi di condurre le acque o per irrigazione o per asciugamento, o per formare de' serbatoj per abbellimento dei parchi.

Qualunque sia la materia dei *tubi* fa d' uopo: 1.° avere la precauzione di disporli il più che sia possibile in linea retta; 2.° di collocarli sopra un terreno sodo, e di pendenza uniforme; 3.° di evitare gli angoli, e di supplirvi col mezzo di risvolte e gomiti dolci e rotondati perchè d'ordinario l'acqua urta con maggior forza i *tubi* in tale situazione.

TUFO — (Tuf) — Questo vocabolo deriva dal latino *tophus*.

Si distinguono varie sorta di *tufo*. Esso è un terreno ora spugnoso e poroso, come la pietra pomice, ora compatto come certe pietre da taglio, talvolta spesso, talvolta sottile, quando mescolato più o meno di sassolini, di rena, di sabbia, quando colorato, talora calcare, talora argilloso. Queste varietà provengono dalle diverse parti estranee che entrano nella formazione del *tufo*. Perciò ve n' ha di leggerissimo che si adopera per fare le vôlte, e che lega bene la malta; ve n'ha di debole consistenza di cui si fa uso in opere leggieri; se ne trova poi di quello che ha la durezza della pietra, e che può essere impiegato anche nelle fondazioni.

Il *tufo* è indicato da Pausania sotto il nome di *porinos lithos*; ed era, a quello che pare, in Grecia un *tufo* biancastro. Plutarco parla di un Sileno eseguito con questa specie di *tufo*. Il famoso tempio di Apollo a Delfo era fabbricato di questo *tufo*, al pari del tempio di Giove in Olimpia.

In Roma ed in Napoli si fa un uso grandissimo di quella specie di *tufo* che si chiama in Roma *peperino*, ed a Napoli *piperno* e *pipierno* (l'antica *Pivarnum*), ove questa pietra si scavava in gran copia. Di *peperino* furono costruiti (come tuttora si vede) i basamenti del Campidoglio, di cui restano cinque corsi composti di grossissimi rocchi, che hanno sino a cinque palmi e mezzo romani di lunghezza. La *cloaca maxima* era anch' essa di questa materia, ed in generale l'impiego di questa sorta di *tufo* trovasi nelle più antiche costruzioni di Roma. Più tardi venne adoperata la pietra detta *travertino*.

Si continua a far uso presentemente del *tufo* denominato *peperino*. Ve n'ha di più sorta. L' una è di qualità terrosa; e trovasi nelle vicinanze di Napoli, e si lavora a punta. L' altra è più tenera, e si chiama *rapillo* o piuttosto *lapillo*. Pare formata d' una sabbia nera petrosa, e si taglia in lastre, che servono a far pavimenti in molte case, ed anche terrazzi. Trovasene di questa specie in Frascati, vicino all'antico *Tuscolo*. Credesi generalmente che sia una produzione vulcanica.

TUILERIE — Questo nome è divenuto celebre pel castello che Caterina de'Medici fece cominciare da Ducerceau, e che non fu terminato che molto tempo dopo; castello che, aumentato in seguito, modificato ed abbellito sotto diversi regni, nel suo insieme, nei suoi accessorj, e soprattutto ne' suoi giardini, è divenuto l'abitazione dei Re di Francia, e quindi uno de' più grandiosi e rinomati palazzi dell' Europa.

Il suo nome di *Tuileries*, al plurale, gli venne da questo: che il terreno, situato in quel tempo fuori di Parigi, in cui Caterina de'Medici volle fondarvi il suo palazzo, racchiudeva molte fabbriche di *tegole* (tuiles). E questo terreno fu poi trasformato nel giardino che porta anch' esso il nome di *Tuileries*.

Probabilmente per una circostanza consimile uno de' più bei quertieri di Atene, il *Ceramico*, aveva preso questo nome. Pausania lo fa derivare da Ceramo, figlio di Bacco e di Arianna. Plinio pretende che quel luogo fosse denominato *Ceramico*, perchè Calcostene, artista e plastico famoso per le sue statue e per le sue opere di terra, vi aveva la sua officina. Ciò si accosta di più, secondo noi, alla verisimiglianza. La parola *ceramos*, in greco, significa *terra cotta*, *tegola*; perchè mai estendendosi la città di Atene, non avrà potuto ingrandire il suo recinto con quel terreno su cui esistevano le fabbriche di tegole e di altri oggetti così comuni in tutti gli edificj, e che erano di pertinenza dell'arte plastica? Sappiamo, in fatti, quanti ornati, fregi e bassirilievi di terra cotta furono applicati all'architettura quando il legno ed i mattoni formavano la principale costruzione de'tempj.

TUMULO — (Tumulus) — Questo vocabolo è formato dal verbo *tumeo*, che significa essere *enfiato*, *gonfiato*; e significa pur anche un' *enfiatura*, un *gonfiamento* della terra. Ed in questo senso venne chiamato *tumulo* un rialto naturale di terra, come un colle, un luogo elevato. Così, per analogia, venne pure denominata nello stesso senso un'eminenza fattizia prodotta dalla inumazione d'un corpo. Questa specie di prominenza temporanea, che diveniva il segno d' una sepoltura, dovette naturalmente essere aumentata o ampliata dal solo desiderio di rendere più durevole la memoria dell'uomo, i cui avanzi erano stati affidati alla terra. L' uso avendo perpetuato e consacrato questo segno commemorativo, non solo studiossi di rendere sempre più considerevoli queste prominenze fattizie, ma si profittò dei rialti naturali, che si scavarono, o perforarono per deporvi i cadaveri delle persone di cui si volle onorare la memoria. Fu in questo modo ed in conseguenza di questi accrescimenti, che la parola *tumulo* venne a significare un luogo di sepoltura, una tomba.

Alle voci Piramide e Tomba noi abbiamo già fatto vedere come le più vaste costruzioni sepolcrali sieno state imitazioni successive, e, se possiam dirlo, derivazioni del *tumulo* primitivo. Noi crediamo anche di aver reso molto verisimile, per non dir certo, che le piramidi d'Egitto cominciarono coll'esser prima eminenze, o *tumuli* naturali ad un tempo ed artificiali, vale a dire ampliati da nuovi mucchi di terra, e divenuti il nucleo della murazione e delle costruzioni in pietra che ne formarono il rivestimento solido.

Egli è ora dimostrato che questa specie di tombe o di sepolture fu a dismisura moltiplicato e diffuso non solo nella Grecia e nei paesi che formavano il mondo antico, ma ben anche in tutte le regioni abitate della terra. È anche provato che sovente fu interpretato in un senso del tutto opposto alla verità un gran numero di monticelli e di promontorj che si vanno scoprendo da per tutto. Così lo Spon e Wheler avevano preso per fortezze destinate a difendere gli approcci di Pergamo, due masse coniche di un enorme volume, innalzate dalla mano dell'uomo. Questa idea non era per nulla verisimile; ma il loro errore è dimostrato dacchè venne benissimo riconosciuta la specie di sepoltura indicata col nome di *tumulo*, di cui si trova un numero grandissimo nella Grecia e nell' Italia.

Nulla, del resto, è più uniforme in tutti i paesi di questo genere di monumenti. In fatti, non ne può esistere senza offrire i caratteri d' una più perfetta rassomiglianza, tanto l'arte qui si confonde colla natura. Quindi è affatto inutile il voler cercare le traccie delle imitazioni che una nazione può aver copiato da un'altra. Trovansi i *tumuli* assai comuni nel nord dell'Europa, come anche in tutte le contrade occupate o successivamente invase dagli antichi Sciti. Ne esistono in America, ed alcuni viaggiatori dicono di averne trovato persino all'estremità dell'Affrica.

M. Pallas, che ha percorso gl' immensi paesi da cui uscirono, in varie epoche, intere nazioni per versarsi sull'Europa e sull' Asia, ha veduto dovunque dei *tumuli* simili a quelli che si riscontrano nella Grecia. Sulle rive dei fiumi che traversano o dividono le provincie tartare, questo dotto viaggiatore trovò dei collicelli di forma conica più o meno elevati, spesso riuniti in gran numero sopra uno stesso terreno, ed in qualche luogo sono venerati dai popoli rimasti fedeli alle opinioni ed agli usi de' loro maggiori.

Verso il mezzodì, le pianure vicine al Ponte-Eusino ed al mar Caspio, come tutto il Chersoneso taurico, offrono una quantità di *tumuli*. Se ne trovano sulle rive del Dniester, e su quelle del Danubio vicino a Costantinopoli. È probabilissimo che i viaggiatori, la cui attenzione sia eccitata da tutti questi fatti, scopriranno sepolture simili sulle coste della Tracia, nel Peloponneso, e soprattutto nell'Asia minore, ov'esse dovevano essere ancor più copiose.

Già, da parecchi anni, alcune persone istruite hanno approfittato del loro soggiorno a Smirne, e nei dintorni di Sardi, per ricercare i monumenti di questa specie, indicati da Erodoto e da Pausania, e che per la loro mole resisterono alla distruzione del tempo. Parecchi in fatti si riscontrano ancora ne'luoghi, che furono indicati da questi scrittori. Sembra verisimile che il monumento che si vede ne' dintorni di Smirne verso il monte Sipilo, sia quello di Tantalo.

Questo gran *tumulo* era, come diremo in appresso, collocato sopra un basamento formato di grosse pietre. Esso ha, scrive M. Cousinery, da cui togliamo questi dettagli, 200 passi di diametro, ed è coperto di antichissimi oliveti e di alberi fruttiferi. Il proprietario del terreno lo fece aprire per levare le pietre del basamento, e se ne servì per costruire una fattoria; ma, sebbene fosse questa molto considerevole, non si mise in opera nemmeno la trentesima parte delle pietre che formano questa base immensa, tagliata da parecchie gallerie, e contenente un gran numero di stanze. Nel centro si trovano gli avanzi d'un rogo situato sul nudo suolo.

Un altro *tumulo* venne scoperto a tre leghe da Smirne, sulla strada di Colofone; ma soprattutto nei contorni di Sardi abbondano siffatti monumenti. Se ne veggono su tutte le vie che conducono a quel luogo. Ad una lega e mezzo al nord-est della città, al di là dell'Hermus, sorge una montagna la cui superficie è coperta da questi monticelli fattizj, che si chiamano *le mille tombe*. Questo spazio, secondo Chandler, era consacrato alle sepolture dei re della Lidia e degli abitanti più distinti. Vi si riconosce ancora la tomba d'Aliate, padre di Creso; essa è molto più grande di tutte le altre, e presenta le stesse dimensioni che le sono assegnate da Erodoto. Noi parleremo più abbasso di questo famoso *tumulo*, indicato colle parole greche che significano *monticello di terra*.

Vi sono pochissime città dell'Asia minore che non conservino alcune sepolture de' loro fondatori e dei loro antichi sovrani. Era della natura di questi monumenti, senz' arte e la maggior parte senza lusso, di resistere a tutte le cause distruggitrici molto più che non abbiano potuto fare le opere suntuose dell'architettura, la cui ricchezza ha provocata la loro ruina, e sono quasi tutte scomparse dai luoghi che occuparono con tanto splendore.

Le più antiche di queste sepolture sono anche le più semplici. Sono esse coni di terra innalzati con molt' arte sul sito medesimo che aveva occupato il rogo su cui fu abbruciato il cadavere, e ne contengono gli avanzi: tali sono i *tumuli* che si ritrovano sulle rive dell' Ellesponto, ed ai quali, come diremo, si legano molti nomi illustri; tali ancora la maggior parte di quelli che sono già stati riconosciuti nella Tracia e nel Peloponneso. Sembra però che i grandi ed i ricchi, conservando nelle loro sepolture l'antico costume e la forma primitiva, vi abbiano aggiunto dispendiose costruzioni. Esse consistevano in grandi basamenti con tutta solidità costruiti in pietra, ed in una vôlta praticata sotto l'ammasso di terra con alcuni condotti sotterranei. Possiamo citare altresì qualche esempio di piantagioni che ornarono il pendio della montagna.

Ne' dintorni di Pergamo si veggono delle tombe così incavate, e fatte a vôlta, nella loro massa inferiore. Ve n' ha una circondata da un profondo e largo fossato, senza dubbio destinato ad impedirne l'ingresso. La sua massa si divide in due sommità ben distinte: particolarità di cui non si conosce altro esempio, ma che sembra dover indicare che il doppio *tumulo* appartiene a due morti, e che le loro ceneri furono situate in due sotterranei separati.

Un altro, vicinissimo a quest'ultimo, non ha che una sommità. La massa di terra piramidale, che ne forma il corpo, sorge sopra un muro circolare di circa 18 piedi di altezza, e sembra essere stato rivestito di marmo. Questo basamento ha una porta che mette ad una galleria tagliata da un' altra galleria ad angolo retto. Nel centro eravi una vôlta, la cui chiave si è abbassata. Ad ogni estremità delle gallerie vi sono delle piccole sale quadrate, in cui probabilmente erano stati collocati gli avanzi de' personaggi pei quali il monumento fu innalzato. Pausania riferisce (*lib. VIII cap.* 6) che mostravasi ancora a' suoi tempi in Pergamo sul Caico, la sepoltura di Auge. È questa, scrive egli, un ammasso di terra con un vaso rotondo di pietra. Vi ha su questo monumento una figura di donna nuda in bronzo.

Da molto tempo varj viaggiatori avevano riconosciuto a piedi del capo Pigeo, due monticelli o masse coniche evidentemente formate di terra ammonticchiata, e in tutto simiglianti a quelli di cui abbiamo di sopra parlato. Il più vicino al detto capo è anche il più alto e più considerevole. Fu da prima ritenuto per la tomba di Achille, e gli si diede un tal nome; ma M. de Choiseul avendolo fatto aprire sino al centro, ognuno s'avvide dell'errore dietro la ispezione degli oggetti che vi si ritrovarono chiusi, niuno dei quali potevasi supporre che avesse accompagnato i funerali e gli avanzi di un guerriero come Achille. Si è conghietturato che potesse essere la tomba di Festo, il favorito di Caracalla, che secondo Erodiano era stato seppellito in quel luogo.

Un po' più lontano, a 220 tese di distanza, v' è un altro *tumulo*, o monticello, della stessa forma, ma meno alto, e la cui sommità sembra essersi abbassata per l'azione delle piogge e del tempo. Si tiene come cosa probabile che fosse quivi il monumento, il σημα, innalzato sul sito del rogo di Patroclo, e che non doveva essere lontano dalla sepoltura d'Achille, di cui si è creduto ritrovare qualche indizio, come pure del tempio che lo accompagnava.

Del resto altro non manca, per verificare molte nozioni antiche di questo genere, che il tempo ed i mezzi, che hanno di rado i viaggiatori, di fare degli scavi su quel terreno sparsi di tumuli, i quali saranno stati probabilmente sepolture. « Il tempio e la tomba d'A- » chille (dice Strabone) sono presso al promontorio » Sigeo; vi si vedevano pure i monumenti di Patro- » clo e di Antiloco. Gli abitanti d'Ilio onorano d'un » culto religioso tutti questi eroi, non meno che » Ajace ».

Molte indicazioni e notizie, attinte dal testo stesso di Omero, hanno indotto M. de Choiseul-Gouffier a riconoscere, malgrado la sua antichità, il gran *sema*, come lo chiama il poeta, o il *tumulo*, sepoltura di Ilio, figlio di Dardano. È una cosa da notarsi, come anche gli abitanti, o Greci moderni, gli danno presentemente un tal nome. Molti altri monumenti, dello stesso genere, e di diversa grandezza, non aspettano che nuove ricerche per accrescere le scoperte che rimangono ancora per lungo tempo da farsi in questo genere.

Ciò che si è opposto, e si opporrà mai sempre a queste scoperte, si è la perfetta somiglianza di questi monumenti funerarj con le prominenze naturali, le colline, le innumerevoli prominenze che si riscontrano da per tutto. Un tempo non era così. Noi abbiamo già veduto che certe costruzioni più o meno considerevoli erano stabilite a piedi dei *tumuli* e ne formavano il basamento. Ora, quest'uso ci è anche rivelato da Pausania rispetto ai *tumuli* nella Grecia propriamente detta, la quale faceva uso di questa sorta di sepolture. Citeremo ad esempio la tomba di Foca, descritta da quello storico (*lib. II cap.* 29). È questa, egli dice, un ammasso di terra, χωμα, ed è circondato da un basamento circolare denominato *crepis* in greco. Non poteva perciò nascere equivoco intorno a questi ammassi artificiali, quando avevano questa cinta.

Ma è pur anche indubitabile che la sommità di questi monticelli artificiali era sormontata da un monumento qualunque, portante o inscrizioni o simboli al-

legorici, o i segni stessi della professione del morto, come trofei, statue, armature, bassirilievi ecc. Quindi, sul *tumulo* di Miseno, Enea appende e attacca dei remi indicanti la sua qualità di pilota.

Sembra che l' oggetto più comune fosse una colonna, intorno alla quale si aggruppavano gli oggetti sovrindicati. Omero ci fa sapere che Paride, quando scoccò la freccia con cui ferì il piede di Diomede, era salito sulla cima del monumento d'Ilo, ed appoggiavasi contro la colonna situata alla sommità.

Plinio (*lib. VIII c. LXIV*) riferisce che in Agrigento si vedevano parecchi *tumuli* innalzati a cavalli, che probabilmente ottennero quest' onore per le vittorie fatte conseguire ai loro padroni ne'giuochi dello *Stadio. Agrigenti complurium equorum tumuli pyramides habent.* Ora, questi *tumuli*, o ammassi di terra, non potevano avere di queste piramidi che alla loro sommità. Ma che cosa dobbiamo noi qui intendere per *piramide?* Noi siamo avvezzi a figurarci, nell' uso comune del linguaggio, la piramide sotto la forma di grandiose masse di costruzione, che sonosi conservate in Egitto. Ma ognuno può avvedersi che una tale idea non è ammissibile nel caso presente. Tuttavia, siccome la forma piramidale e la parola che la indica si applicano ad altri corpi che terminano a punta, come sono gli obelischi, le stele, noi siamo d' avviso che, su questi *tumuli* eretti a cavalli, abbiansi semplicemente collocate certe *mete* o *termini*, come si veggono ne' circhi, e che, terminando anch'essi a punta, imitano la forma piramidale.

Non si tratta qui di indicare le varietà degli oggetti che si sovrapponevano ai *tumuli* ed i sensi diversi delle parole che li esprimevano, ma piuttosto di comprovare l' uso di terminare questi monticelli con qualche oggetto visibile, come stele, colonne, cippi, oppure statua, obelisco, piramide ecc. Alle testimonianze già citate aggiugneremo le nozioni di due de'più grandiosi *tumuli* che per avventura sono stati innalzati dagli antichi; cioè la tomba di Aliate, padre di Creso nella Lidia, ed il mausoleo d' Augusto in Roma.

« Trovasi nella Lidia (V. Erodoto *lib. I c.* 93)
» un'opera ben superiore a quelle che si ammirano
» altrove, eccettuati i monumenti degli Egizj e dei
» Babilonesi. Ciò è la tomba di Aliate, padre di Cre-
» so . . . Il basamento è di grandi pietre, il resto del
» monumento consiste in un ammasso di terra . . . .
» A'miei tempi sussistevano ancora alla sommità di
» esso cinque *ouroi*, su cui leggevansi delle inscri-
» zioni portanti che ecc. Il basamento del monumento
» ha 6 stadj 2 *pletri* di circuito, la sua larghezza è
» di 13 *pletri*; » vale a dire, secondo il traduttore Larcher, 598 tese, 2 piedi, 10 pollici di circonferenza. Così, egli dice, i due piccoli lati avranno avuto ciascuno 94 tese, 3 piedi, 8 pollici.

La pianta di questo basamento, dietro tali misure, è facile ad essere rilevata: era un quadrato avente due lati, doppj in lunghezza degli altri due, e su questo quadrangolo paralellogrammo, costruito in grandi pietre, che serviva di basamento al vero monumento, s'innalzava quest' ultimo. Nulla di più semplice ad immaginarsi.

Non può negarsi che un tale basamento, costruito con grandi pietre, non sia stato un lavoro d'ingente somma. Ma infine poi, come in tutte le altre costruzioni, il basamento non potè mai essere riguardato come una maraviglia, e non può spiegarsi che cosa avesse eccitata l' ammirazione di Erodoto, se tutto il rimanente non consisteva che in un monticello di terra. Eppure Erodoto lo dice un monticello di terra, χωμα γης. Abbiamo detto monticello, ed in fatti poteva essere una eminenza naturale, come ebbe luogo in moltissimi *tumuli*. Poteva anch'essere un ammasso artificiale, e fors' anche l' uno e l' altro ad un tempo, vale a dire una prominenza naturale accresciuta con nuova terra, e resa poi così alta coll'arte. Ma qualunque sia l'ipotesi che ne piaccia adottare, rimane però sempre ad investigarsi che cosa avesse in sè, che meritasse di essere citata come un' opera immensa, εργον πολλον μεγιστον, a meno che non si voglia supporre ciò che il principio della descrizione rende inammissibile, che lo scrittore siasi inteso di parlare della grandezza lineare, cosa certamente poco considerevole in un ammasso di terra.

Conveniamo adunque che il monumento di Aliate doveva essere qualche cosa di più di quello che indicano le parole χωμα γης. Perciò M. de Caylus ha avanzato, che per la parola γης, terra, devesi intendere non semplicemente terra, ma terra cotta, o per dirla con altri termini, una costruzione in mattoni. Noi non crediamo che si possa fare una tale interpretazione; primieramente perchè l' uso di codeste tombe, formate di semplice terra, fu, come si è veduto, comunissimo. Tale era in Grecia la tomba di Foco, ταφος χωμα εςι, contornata da un basamento, περιεχομενος κυκλῳ κρηπιδι. Aggiugniamo di poi che, allorquando si tratta di edificj fabbricati di mattoni, o di terra cotta, noi vediamo che gli scrittori greci non mancano di dire οπτης γης.

Vi ha, secondo noi, una maniera di conciliare l'idea troppo semplice che risulta dalle parole di Erodoto, χωμα γης, *agger terrae*, coll' opinione che la sua nozione, certo compendiatissima, obbliga tuttavia a concepire, quella cioè di una vasta impresa, che non la cedeva agli immensi lavori dell' Egitto e di Babilonia.

Ricorriamo a questo espediente conciliatorio, osservando l'ampio *tumulo* che formò in Roma il mausoleo d' Augusto. Noi lo chiamiamo *tumulo*, e, secondo la idea elementare dei monumenti di questo nome, ci facciamo a provare che a lui conviene perfettamente una tale denominazione. Primieramente Strabone, nella breve notizia, che ne ha dato, lo chiama χωμα, *agger*. In secondo luogo file d'alberi sempre verdi (probabilmente cipressi) sorgevano, egli dice, sino alla cima; lo che prova che la mole era formata di terra.

Non vogliamo già credere che la magnificenza del Mausoleo di Augusto si limitasse ad essere un monticello di terra trasportata dalle rive del Tevere, che lungo il medesimo vi fossero piantati degli alberi, lo che avrebbe levato al *tumulo* persino la forma di monumento, nè sarebbesi trovato in armonia colla statua colossale di bronzo dell' imperatore posta alla sommità.

Ciò che rimane ora di questa tomba grandiosa, si riduce alla parte circolare della sua periferia inferiore, e ci mostra, che oltre al basamento di marmo di cui parla Strabone, vi erano altre parti di costruzione. Dietro la indicazione di queste tracce e la nozione di Strabone, non si è esitato a riordinare, già da molto tempo, la massa di questo monumento in guisa da corrispondere alla sua importanza; e ciò si è fatto stabilendo, in tutto questo alzato, dei terrapieni e dei muri a terrazzo e ad anfiteatro od in rientranza gli uni sugli altri. E allora si comprende come i cipressi, piantati a piani su questi terrazzi, abbiano potuto produrre un effetto teatrale, e guidar l' occhio dell' osservatore, con molto diletto, verso la sommità che era coronata dalla statua di Augusto.

Così l'idea dei terrazzi o terrapieni a piani e piantati di alberi, lungo dall' opporsi a quella del *tumulo* primitivo, vi si associa naturalmente. Un tale monumento senza dubbio poteva essere chiamato χωμα, *agger*. Tuttavia chi non vede che l' aggiunta delle costruzioni fatte a questo monticello di terra, dovette, secondo l' altezza ed il numero dei piani, fare di questa mole un' opera dispendiosissima?

Non sarebbe egli permesso di supporre rispetto al *tumulo* di Aliate, e per giustificare la grande ammirazione di Erodoto, che questo monumento, il quale, secondo il greco scrittore, non cedeva che alle moli dell' Egitto e di Babilonia, invece di essere un semplice ammasso di terra naturale o trasportata, avesse potuto (senza cessare di essere e di poter essere chiamato *agger terrae*) presentare un composto di terrazzi che girassero intorno a piani, o orizzontali o spirali, solidamente costruiti, e di tale altezza, che le misure date dal suo basamento permettessero di ritenerlo di quattro o cinquecento piedi?

Ci siamo indotti a favellare di questi due immensi *tumuli*, particolarmente in occasione degli oggetti che l'uso voleva che si sovrapponessero alla loro sommità per servire di coronamento. Perciò, come lo dimostra il *tumulo* di Augusto, si potevano collocare delle statue sulla loro cima. Quello d'Aliate ci presenta, come formante il coronamento della mole, cinque corpi che secondo la parola greca ορος o ουρος dovevano essere corpi piramidali, della natura dei limiti o termini, giusta la significazione propria del vocabolo. M. Larcher ha pertanto detto, nella sua traduzione, *cinque termini* sono collocati sulla cima del monumento. La parola *termine* per altro ha, nella nostra maniera d' intendere, più d'un significato che non converrebbe alla posizione di cui si tratta. Io preferirei *meta* (borne) la quale terminava e òrnava la *spina* dei circhi. Queste *mete*, di cui il tempo ci ha conservato alcuni modelli, si avvicinano molto per la loro lunghezza, alla forma delle *stele* o degli obelischi, come ne fa prova quella che adorna i giardini della villa Albani in Roma, e che è rotonda, come tutte quelle che si veggono aggruppate in numero di tre o di cinque, ed innalzate sopra una base comune nelle rappresentazioni de' circhi antichi conservatcci dalle medaglie.

Dietro questa analogia e questa rassomiglianza di posizione e di numero, e precisamente perchè questi *oroi* del *tumulo* di Aliate avranno avuto una grande altezza, la forma obeliscale mi è sembrata la più propria a formare i corpi, che gli servirono di coronamento.

TURA — (Batardeau) — Specie di diga fatta da una doppia fila di pali, congiunti da tavole; fra le quali è un massiccio di terra, ed impedisce che l'acqua entri in un sito che si vuol scandagliare. Viene costruita in questo modo: dopo di avere trasportata la belletta del fondo, si piantano due fila di palafitte paralelle situate a una distanza proporzionata all'altezza dell' acqua, e fermate con assicciuole e traverse. Si fanno entrare in seguito lungo queste palafitte e nelle scanalature, che vi sono praticate, dei tavoloni tagliati a punta nella parte inferiore, per formare una specie di cassa, che si riempie d'argilla.

Per ben impiegare quest' argilla, convien ridurla in piccoli pezzi, affine di nettarla dalla sabbia e dalla rena. La si bagna in seguito e si lascia umettare, dopo di che la si batte e si pesta sopra una tavola coi piedi. Si formano dei pani che si gettano in fondo alla terra; e l'acqua sorte a misura che viene riempita. In fine si batte l'argilla, strato per strato, colla mazzeranga sino a che siasi pervenuto al livello dell'acqua esterna, e più alto ancora, se è in mare, per timore che colla sua agitazione non entri nella *tura*.

Fatto bene questo incassamento, esso è impenetrabile all'acqua. Si può vuotare lo spazio che sarà stato circondato in questo modo, nel mezzo di un fiume, senza timore che l' acqua filtri a traverso. Si può senza alcun pericolo stabilire sul fondo, in una maniera solida e comoda, quella costruzione che si vuole.

Quando sia possibile il praticare delle *ture* a suolo scoperto, questo metodo è molto più sicuro che tutti i mezzi ingegnosi che sono stati inventati per supplirvi, de' quali è mestieri per altro far uso in parecchie circostanze.

TUSCULO-TUSCULANUM — Città d'Italia nel Lazio, al settentrione di quella d'Alba, sopra una collina, secondo Strabone; per cui Orazio le ha dato il soprannome di *Supernum*: ... superni villa candens Tusculi.

Si crede comunemente che *Frascati* occupi il sito dell'antico *Tusculo*. Si è voluto anche riconoscere in *Grotta ferrata* il luogo ov' era fabbricato il *Tusculanum*, o il casino campestre di Cicerone a *Tusculo*.

Alcuni avanzi di antichità scoperti a *Grotta ferrata*, fra i quali eransi rinvenuti un trapezio ed un ermafrodito, con qualche busto su cui, a quanto vien detto, leggevasi il nome della famiglia Tullia, accreditarono dapprima questa opinione. La tavola sembra dover essere il trapezoforo di cui parla Cicerone. Confondevasi l'idea di ermafrodito con quella degli *Hermateni*, che Attico gli aveva spedito dalla Grecia per ornamento della sua biblioteca. Tutto questo però è stato trovato falso.

La verità è che l'antico *Tusculum* era situato sopra un' eminenza che domina il sito attuale di Frascati, ciò che, veramente, non impedirebbe che parecchi degli antichi casini campestri dei Romani non abbiano occupato alcuni siti di Frascati. Del resto, quest'ultimo sito, ove si trovano riuniti presentemente i più bei casini de'Romani moderni, non ha pressochè, in alcuna rovina, un solo avanzo d' antichità degno d'essere citato.

Supponesi che alcuni avanzi, sussistenti a Quarto di Borghetto, abbiano potuto appartenere al *Tusculano* di Scauro, genero di Silla.

S' indicano, come caratteri del *Tusculanum* di Gabineo, primieramente l'essere stato vicino a quello di Cicerone; in secondo luogo l'essere fabbricato alla sommità d' una montagna sovrapposta ad un' altra; lo che sembra convenire benissimo ad un certo spazio tra la *Ruffinella* ed il *Tusculo*; spazio che ha una quantità di terrapieni. Quivi al certo doveva esservi una costruzione grandiosa.

Possiamo anche annoverare fra le situazioni proprie ad un'ampia casa di campagna quella della villa di Mecenate ai *Grottoni d'Amadei*, dietro l' applicazione naturale che si potè far loro della grandezza e del punto di vista che la frase d' Orazio fa presupporre.

Le ruine imponenti che si trovano alla destra di Frascati, sotto *Monte dragone*, ed alla sinistra presso la villa Conti, ricevono, senza alcuna autorità, i nomi di *casini di campagna di Pollione e di Varrone.*

Tuttociò che possiamo dire si è che Frascati deve essere sorto nel sito occupato da una quantità di case campestri dipendenti da *Tusculo*, e che facendo opportuni scavi in varj punti della città moderna, si scoprirebbero probabilmente nuovi tesori di antichità, o preziosi indizj agli antiquarj che cercano di rinvenir traccie della magnificenza di Roma antica.

U

UGNATURA — (Biseau) — Taglio ad ugna, fatto in guisa che da principio sia largo e grosso e nel fine sottile ed acuto. La maggior parte delle modanature tagliasi a *ugnatura* prima di ricevere la rotondità che loro conviene. I più antichi monumenti dell'ordine dorico ci mostrano l' uovolo del capitello tagliato a *ugnatura*. Questa forma viene in seguito rotondata e forma un quarto di cerchio. I profili lasciati o tagliati a *ugnatura* danno all'architettura un carattere di forza e di severità: si può non di rado ammetterne l' impiego.

ULIVELLA — (Louve) — Ordigno di ferro che si attacca ad un canapo della grue per tirare in su le pietre.

Sonovi parecchie forme di *ulivelle:* la più moderna, e quella di cui si fece uso nelle ultime costruzioni, è costruita in questo modo. Due forti pezzi di ferro sono riuniti da una chiavarda come nelle cesoje: essi hanno all'estremità superiore due anelli mobili, invece degli anelli fissi delle cesoje: le altre due estremità di questi pezzi sono ricurvi al di fuori. Si introducono nel buco, di forma conica, praticato nella pietra che si vuol alzare, i due capi dei pezzi di ferro stretti l'uno contro l'altro, mentre questa contrazione tiene gli anelli discosti l'uno dall'altro. Si lega allora il canapo ai due anelli, e si fa operare la grue che solleva la pietra: il peso sforza i due anelli ad avvicinarsi ed a serrarsi, e questo avvicinamento allontana gli uncini e li sforza di prendere la pietra nella parte larga del buco conico.

Vitruvio (*lib. x c.* 2) sembra aver descritto uno strumento simile, perocchè lo chiama *forfex*, tanaglia. *Ad rechamum imum ferrei forfices religantur, quorum dentes in saxa ferrata accommodantur.*

Eranvi presso gli antichi diversi meccanismi per l'innalzamento delle pietre: tutte le pietre delle ruine dei tempj di Girgenti fanno vedere ai due loro piccoli lati una intaccatura in forma di ferro a cavallo, che serviva a ricevere la grossezza dei canapi che si riunivano, e si annodavano in modo da formare un angolo che si attaccava senza dubbio al canapo della macchina per innalzare le pietre. Questi canapi uscivano in seguito senza alcun ostacolo dal canale che essi occupavano, quando la pietra era definitivamente posta a sito.

UNIFORME, UNIFORMITA' — (Uniforme, Uniformité) — La composizione della parola *uniforme* od *uniformità* porta con sè la spiegazione del suo significato elementare. Questa parola indica per ogni oggetto, per ogni opera, una maniera di essere che o nel suo insieme presenta una forma unica, o nelle sue parti la ripetizione d' una sola e medesima maniera.

Quantunque la voce *monotonia*, per una composizione affatto simile in greco, sembri indicare, relativamente ai suoni, una idea interamente conforme alla idea di *uniformità* per rispetto alle forme, tuttavia esiste fra i loro significati una grandissima differenza. La maggior parte delle parole si formano, si compongono da un' idea ordinariamente semplice. Viene in seguito l'uso, che le impiega, in mancanza di altre parole, ad esprimere delle idee o delle modificazioni di idee, che non hanno più un rapporto esatto col loro significato primitivo.

In questa guisa sonosi diversamente modificate nel linguaggio e nello spirito di coloro che le adoperano, le voci *uniformità* e *monotonia*. La voce *monotonia* sia che venga applicata all' arte de' suoni, sia che venga trasportata per metafora ad altre arti, esprime sempre un difetto, un effetto spiacevole. Non è lo stesso della parola *uniformità*, dell' impiego che se ne fa su molti punti, della idea che l'uso vi associa in molti incontri.

Non v'è alcuno il quale non sappia che questa parola esprime anche, in moltissime occasioni, una idea di elogio. Ce ne serviamo in questo senso, quando rispetto alle persone, parlasi della *uniformità* della loro condotta e delle loro azioni, colle loro dottrine e coi loro principj. Egualmente nel materiale e nell'ordine delle cose fisiche, si enuncierà la *uniformità* di una pianta, di una disposizione di giardino, di una piazza pubblica, d'una facciata. In questo caso l'idea di *uniformità* partecipa della idea di *unità*, che si prende sempre in buona parte, e che è una qualità principale di tutte le opere (V. Unità'). Ma siccome l'unità non esclude punto la varietà, chè al contrario essa non è una qualità completa, e veramente lodevole, se non col temperamento che le dà tutto il suo pregio, così avviene pur anche dell'*uniformità*. Essa cessa di essere gradevole, e perde del suo pregio, da che lo spirito o l'occhio s'accorgono che ciò, che dovrebbe essere un legame necessario fra il tutto e le sue parti, una condizione indispensabile della conformazione dell' opera, un risultamento del bisogno che si ha di vedere senza confusione, degenera in un unisono che toglie persino la voglia di vedere. Allora lo spirito e l' occhio non sono più tocchi che dal sentimento penoso di una ripetizione od inutile od eccessiva. L'*uniformità* diviene così un difetto.

Quando l'*uniformità* è un rapporto di eguaglianza fra parti che hanno bisogno di essere così per produrre l' effetto di un tutto, essa è lodevole; quando non è che una ripetizione senza motivo delle stesse forme, delle stesse parti, in cui si replica senza fine il motivo stesso, essa produce la noja, ed in questo caso è un difetto.

Per esempio, nello stile, che uno scrittore impieghi le stesse frasi, la stessa forma di discorso, le stesse parole, se ha bisogno di fissare, con questa ripetizione, l'altrui attenzione; se questo ritorno allo stesso mezzo ha per oggetto di produrre una impressione più profonda, questa *uniformità* in tal caso non solo è ammissibile, ma è ben anche una bellezza. Non diviene un difetto se non allorquando è il risultato evidente della sterilità dell'autore, della mancanza d'idea, e della povertà delle risorse.

Del pari in architettura, vi ha una certa *uniformità* particolare a quest' arte, la quale è tenuta di non impiegare nelle sue composizioni che un piccolissimo numero di caratteri, come colonne, capitelli ed altri membri, la cui ripetizione è elementarmente necessaria. Se ne usasse altrimenti, in ogni edificio od in ogni parte di edificio, che costituisce da se sola un tutto, l'architetto non produrrebbe più la idea di *unità* e di *varietà*, ma quella di moltiplicità; non sarebbe varietà, ma bizzarria. La *uniformità* in certi casi non solo è una bellezza, ma un bisogno.

Ma conseguirà forse da ciò che, in altri usi applicati ad edificj, la cui varietà interna è un obbligo, come un vasto palazzo, considerato nella sua disposizione interna, l' arte dell'architettura sia tenuta di non avere per ciascun corpo separato che un solo disegno, una sola disposizione per ogni parte staccata? No, senza dubbio. Vi saranno in quest'edificio dei membri, che, messi in riscontro gli uni cogli altri, come le facciate d'una corte interna, esigeranno un rapporto di simmetria generale, e la *uniformità* delle stesse linee che comporranno la loro massa. Tuttavolta alcune varietà potranno essere introdotte ne' dettagli di un insieme, per altro *uniforme*. A più forte ragione l'architetto sarà libero di mancare alla *uniformità* ne' cortili separati d'uno stesso palazzo, nelle parti d'un gran corpo che non sono ravvicinate dallo stesso punto di vista.

A questo proposito, giova il dire che la osservanza inviolabile della più completa *uniformità*, applicata a quest' ultimo caso, benchè proceda da un ottimo principio, e che non si possa, in fondo, farne un rimprovero all'architetto, è tuttavia suscettibile di produrre una impressione propria a mostrarci che vi può essere (pel gusto) qualche eccesso sino nel bene; e su questo punto il gusto potrebbe altresì prevalersi di più d' un giudizio consimile in fatto di morale.

Vogliamo dare di ciò un esempio nel grande e magnifico palazzo del re di Napoli, fabbricato a Caserta dal Vanvitelli. Fra tutti i palazzi conosciuti (parliamo dei più grandiosi) non ve n'ha alcuno che si avvicini a quello di Caserta, e che possa essergli paragonato per la grandiosità della mole, l' unità della pianta, la simmetria di tutte le sue facciate, e la *uniformità* di disposizione, d'aspetto, d'insieme, di parti e di dettagli. Questa *uniformità* produce la più perfetta rassomiglianza fra ciascuna delle quattro grandi corti interne, che divide, come se fossero indipendenti l'una dall'altra, la bellissima ed ingegnosa pianta in forma di croce che ha adottata l'architetto. Non v'è alcuno, che non provi, percorrendo questa vasta pianta, a terreno, una specie di dispiacere, prodotto da una perfetta identità, e da una ripetizione inutile e faticosa per l' occhio non meno che per lo spirito. Tuttavia il Vanvitelli, quantunque osservatore così scrupoloso della *uniformità*, si è permesso di ornare di colonne e di pilastri la facciata principale del suo palazzo, che guarda verso i giardini, sebbene le altre sieno prive di questa decorazione; e certo nessuno troverà quivi un difetto di *uniformità*.

A più forte ragione l'architetto è libero d'allonta-

narsi dalla *uniformità* nella distribuzione interna di tutti i locali di cui sarà composto l'insieme d'un vasto palazzo. Egli non si obbligherà di farli tutti sopra una pianta costantemente simile. Per lo contrario, egli si piacerà a produrvi, e si amerà di riscontrarvi, percorrendoli, una diversità di linee e di contorni. Un grande appartamento offrirà una serie di stanze, di sale, di gabinetti, di gallerie in cui, senza affettazione, si troveranno tutte le varietà di dimensione, di conformazione, in cui le forme circolari succederanno alle forme quadrangolari e poligone.

Lo stesso avverrà degli alzati di tutte le divisioni interne. Sarebbe cosa nojosissima il vedere in ciascuna di queste parti una continua ripetizione dello stesso ordine, degli stessi profili, degli stessi motivi di decorazione.

L'architetto, nell'esterno di una quantità di edificj, ha cura egualmente di correggere ciò che l'*uniformità* esige di somiglianza, di simmetria e di regolarità ne' rapporti principali, con dettagli che diversifichino l'aspetto senza alterare il principio di unità. Sarebbe ridicolo che le finestre d'un palazzo non fossero ordinate sopra una linea paralella, non offrissero intervalli eguali, non fossero sottomesse ad un genere di ornati simili. Ciò non pertanto si veggono con piacere e ne' più begli edificj de' ricchi signori, le finestre d'uno stesso piano alternare fra loro con stipiti eguali di forma e di proporzione, ma coronate le une da frontoni regolari, le altre da frontoni rotondi.

L'esterno di un edificio comporta sovente l'applicazione di parecchi ordini di colonne o di pilastri sovrapposti gli uni agli altri. Si veggono delle facciate, ove si è amato ripetere nella decorazione dei piani il medesimo ordine. E questo è senza dubbio *uniformità*. Ma siccome nessuna necessità, nessun bisogno apparente ha prescritto questa ripetizione, l'osservatore non saprà grado all'architetto di una tale ripetizione, che lo sforza di vedere tre volte la medesima cosa in un alzato, il quale pella vicinanza dei tre ordini, avrebbe potuto fargli provare con tre differenti impressioni il piacere del confronto, che sarebbe stato in grado di istituire con varietà di proporzioni, di stile e di dettagli.

Generalmente non si può render abbastanza conto delle cause del piacere che ci procura in particolare l'architettura. Quest'arte è un composto di rapporti. Il genio, in quest'arte, è di trovare e di determinare i rapporti più gradevoli, e di far scaturire il piacere dal bisogno stesso a cui essa è innanzi tutto sottomessa. Disconoscere il bisogno, qual principio primario del piacere in architettura, è disconoscere la essenza di quest'arte. Da ciò risulta il doppio abuso che si presenta e a chi la esercita, e a chi la giudica. Se voi fate di troppo predominare nel sistema dell'arte di edificare il bisogno sul piacere, voi allora distruggete ogni impressione, ogni sentimento di piacere. Da una pretesa unità troppo materialmente intesa, voi cadete nella *uniformità*, e necessariamente nel suo eccesso, cioè nell'*unisono* e nella *monotonia*. Per volere che tutto vi sia ragionato, si finirà col bandire la ragione; perocchè è una vera sragione il pretendere che l'architettura non abbia più nè rapporti variati, nè diversità di proporzioni, di forme, d'ornati, e che l'occhio al pari dello spirito non trovi nulla a cui appigliarsi, nulla da confrontare, nulla da immaginare. Se d'altra parte si concede al piacere della varietà un impero soverchio sulla ragione del bisogno, l'arte, resa indipendente da ogni regola e da ogni convenzione, si precipita nei campi illimitati del capriccio e del disordine. Quando l'eccesso della *uniformità* priva il nostro occhio ed il nostro spirito del piacere di far paragoni, perchè l'unisono vi ha distrutto ogni materia di confronto, avviene per l'eccesso contrario del disordine, che l'occhio e lo spirito si trovino egualmente privi di qualunque azione sull'apprezzamento dei rapporti, che, nati dal caso, non presentano che la immagine della confusione o di un giuoco senza regola.

Da tutto questo deve risultare che in architettura (arte che forse è di sua natura sottoposta più d'ogni altra alla *uniformità*) ciò che si chiama con tal nome, vi diverrà merito o difetto secondo l'applicazione che se ne farà alle parti che ne sono più o meno suscettibili, secondo la misura in più ed in meno che la ragione ed il gusto sapranno o no introdurvi: che in fine, se la *uniformità* partecipa, sino ad un certo punto, della unità, colla quale però non vuol esser confusa, ciò non può essere che col temperamento della varietà, senza la quale l'*unità* stessa cesserebbe di essere la prima di tutte le qualità nelle belle arti.

UNIRE — (Unir-Assembler) — Congiugnere, connettere, congegnare insieme i diversi pezzi di legname preparati e tagliati per la costruzione d'un tetto, d'una porta, d'un telajo di finestra, e simili.

*Ed è anche termine dei pittori; e dicesi de' colori e del colorito, quando si levano loro le crudezze, che appariscono fra l'uno e l'altro, facendo vi sia dovuta unione fra essi e le mezze tinte o altri colori, che stiano loro vicino, acciocchè venga la pittura più pastosa: questa operazione si fa quando la stessa pittura è fresca, con pennelli grossi e morbidi. — BALD.

UNITA' — (Unité) — Questa qualità è in certo modo la prima in tutte le opere artistiche, vale a dire il fondamento di tutte le altre, essendone la più necessaria. Essa ne è la più necessaria, perchè il suo principio ed i suoi effetti tengono essenzialmente alla natura del nostro essere e dipendono dalle nostre facoltà, o per dirlo altrimenti, dai mezzi che noi abbiamo di concepire l'idea degli oggetti, di riceverne o ritenerne le immagini, di giudicarne e di gustarne le impressioni.

L'*unità* è la condizione principale di ogni opera, perchè essa ha il suo principio nella *unità* stessa dell'anima nostra.

Ora questa *unità* della nostr'anima è una di quelle verità di fatto, non meno che di teoria, di cui troviamo in noi la più facile dimostrazione. Essa si rivela e si manifesta ad ogni istante da quella *unità* di azione, di cui i più semplici rapporti che ci forniscono di continuo i nostri sensi, ci danno evidentemente la prova.

Così, per esempio, ciascuno de' nostri sensi ci dice ch'esso non può ricevere egualmente le impressioni simultanee di parecchi oggetti ad un tempo. In fatti, ciascuno lo sa avendone fatto in sè stesso la esperienza; nè due dei nostri sensi possono essere *attivamente* occupati insieme e ad un tempo stesso, nè uno solo può essere *fortemente* tocco, in uno stesso istante, da più sensazioni. Abbiamo detto *attivamente* e *fortemente*, perchè, a dir vero, ciascuno de'nostri sensi è dotato d'una facoltà attiva e d'una facoltà passiva; ed è in virtù di questa duplice facoltà che si possono vedere congiuntamente due oggetti separati l'uno dall'altro. Ma v'ha una notabile differenza di visione per ciascheduno di essi. Non ha intensione che per uno dei due. Io non posso guardarne che uno per volta. Posso udire più canti, più discorsi simultaneamente; ma io non posso ascoltarne che uno solo. V'ha una simile differenza di azione e di significazione fra ciò che si chiama *sentire*, e ciò che si chiama *odorare*, fra *toccare* e *palpare*.

In ciò, come ognun vede, risiede il principio della essenza dell'*unità*, e della sua necessità nelle opere dell'arte e della imitazione. Imperocchè dobbiam chiamare *necessità* nelle arti il bisogno che hanno di recar piacere; condizione senza la quale, o esse non produrranno impressioni, o non ne produrranno che di vaghe, di confuse e di complicate. Chiaro è da ciò, che il primo bisogno dell'anima per godere delle opere artistiche, è di riceverne chiaramente le impressioni, di discernerne facilmente l'insieme ed i rapporti, e di giudicare senza imbarazzo dello scopo e dei mezzi impiegati per piacere. Ora per essere così impressionata, l'anima non vuole essere nè imbarazzata, nè distratta da una complicazione difficile di oggetti, e da una diversità d'impressioni fuggitive, che non potrebbero indirizzarsi, nella loro intempestiva affluenza, che alla facoltà passiva dei nostri sensi e non alla loro facoltà attiva.

Tutto ciò che tende a provarci la *unità* d'azione dell'anima nostra, nel giudizio o nel godimento delle opere che a lei vengono sottoposte, tutto ciò che dimostra la impossibilità fisica in cui essa trovasi di dividersi, per dare egualmente ascolto a due sensazioni simultanee, tende egualmente a provare il bisogno di *unità* nelle opere dell'arte, vale a dire che ogni opera deve essere concepita, composta ed eseguita secondo il principio dell'*unità*.

Ora, quello che fa d'uopo comprender bene da principio, si è qual significato debba darsi a questa parola, e quale sia lo spirito dell'*unità* di cui si tratta. Non è gran fatto necessario, per quanto ne sembra, l'avvertire che questa parola non deve essere presa in un senso materiale od aritmetico, nè convien figurarsi per *unità* la mancanza di parti nell'oggetto reputato *uno*. Per lo contrario, egli è precisamente dalle parti stesse componenti l'opera che risulterà il merito della *unità*, in guisa che questo merito sarà tanto maggiore, quanto vi sarà un numero maggiore di parti.

L'*unità* fra le parti di cui sarà composta un'opera non è diversa dalla *unità* di azione in una moltitudine di fatti e di circostanze. L'*unità* di azione non è l'azione individuale, l'azione d'un solo; ma un'azione collettiva, qualunque sia il numero di quelli che vi compartecipano, ma che, per un concorso ben regolato, produce un tal effetto, ch'essa pare l'azione d'un solo. Del pari, rispetto agli esseri od ai corpi organizzati, la *unità* non consisterà punto nella uniformità di azione di ciascuna parte, ma per lo contrario in una diversità de' loro impieghi, diversamente sottoposta ad un principio motore che fa concorrere a uno stesso fine le diverse funzioni di ciascun membro, o di ciascun organo.

Perciò nelle opere di tutte le arti l'*unità* non è nè quella uniformità di forme, di fatti, di situazioni, nè quella identità di personaggi, d'oggetti, di azioni, di lingua, di figure, di fisonomie, d'aspetti, che altro non sarebbero che *unisono*. Una quantità di figure sopra una sola linea, a un medesimo livello, le une di fianco alle altre, presenterebbe dei personaggi *ravvicinati* senza però essere *uniti*; ed una tale composizione sarebbe precisamente la più lontana dalla *unità* intesa moralmente, perchè essa si limiterebbe alla *unità* in certo modo materiale ed aritmetica. Essa non avrebbe una vera *unità*, perchè non offrirebbe veramente delle parti, poichè essa non darebbe nello spirito e nel fatto della composizione che una moltitudine d'individualità, o di ripetizioni di un solo e medesimo motivo. Aggiungasi che, relativamente al fine principale dell'arte, che è di piacere all'anima per mezzo delle impressioni che le fa provare, per l'azione che le procura, lo scopo sarebbe fallito, poichè non risulta da ciò per l'anima che il disgusto che accompagna la monotonia, o la nullità d'effetto e d'azione.

La moltiplicità o la complicazione d'oggetti è, come abbiamo già fatto comprendere, un altro mezzo, quantunque in un senso inverso, di distruggere l'*unità* nelle opere dell'arte. Non v'ha alcuno che non sia costretto, pel solo istinto del vero, di confessare che l'*unità* sarebbe violata là dove in una sola e medesima opera parecchie arti si disputassero il concetto, la composizione, ed il processo di esecuzione, invadendo l'una il dominio dell'altra; che l'*unità* sarebbe violata se due soggetti di composizione occupassero lo stesso quadro, se vi fossero diversi punti di vista nella prospettiva, se lo stesso personaggio, in un dramma, rappresentasse più di un carattere, se un poema abbracciasse più di un avvenimento principale. Ognuno comprende che l'anima trovasi

allora nella situazione penosa di dover attendere a molte cose in uno stesso tempo; che, divisa fra situazioni e sensazioni, le quali si disputano ciascuna un interesse proprio, essa non riceve più che impressioni spezzate e incoerenti; che obbligata di passare più o meno prontamente da un oggetto all'altro, essa non può provarne nè effetti interi, nè una compiuta sensazione. Un tale effetto si prova, per esempio, in quelle collezioni di quadri che, stipati gli uni agli altri, non ci permettono di essere colpiti fortemente da alcuno, perocchè l'attenzione vi è divisa, come avviene, su tutti quelli che compongono una moltitudine ove non si guarda alcuno, perchè si vedono tutti.

Ora che cosa è adunque l'*unità*, intesa come principio morale della perfezione delle opere d'arti, e come causa attiva de' loro effetti, come altresì del piacere che l'anima vi trova? Noi crediamo poter dire che l'*unità* è il legame che produce un tutto, vale a dire l'accordo delle parti fra loro e coll'insieme, che il suo oggetto è di fare che tutti i dettagli e tutti gli accessorj dell'opera possano essere ricondotti e coordinati ad un punto che ne divenga in certo modo il centro; che la sua azione consiste particolarmente in operare fra tutti gli oggetti una combinazione, la quale sia e sembri necessaria, combinazione tale cui non si possa nè togliere nè aggiugner nulla.

Tale è in fatti la proprietà di questa qualità che ci sforza ad operare altresì in noi la rappresentazione degli oggetti più numerosi, non co e isolati, ma come dipendenti gli uni dagli altri, che ci impedisce di riguardare una parte come una cosa intera e compiuta.

L'oggetto principale dell'*unità*, quando l'artista la produce in un'opera, è di non offerirci nulla da desiderare, nulla da levare. L'*unità* o l'effetto di essa può mancare all'opera in due maniere o per la mancanza di ciò che le è necessario, o per la presenza di ciò che è superfluo. L'*unità* scomparisce, quando l'opera manchi di alcuna delle parti che possono far giudicare della sua natura, e di ciò che deve costituirla, o quando vi siano nell'opera delle parti estranee a ciò che costituisce la natura sua propria.

In fatti la natura di un oggetto è, a propriamente parlare, il fondamento e la base della sua *unità*, perocchè è realmente nella sua natura che si scuopra la ragione per la quale ciascuna parte vi si trova, e occupa il posto che deve avere, e perchè la natura di quest'oggetto sarebbe altra, se qualcuna di queste parti o non esistesse, o vi esistesse altramente.

Quindi, allorquando s'incarica un architetto di innalzare un edificio, la prima sua cura dev'essere quella di farsi una idea chiara e precisa della sua natura e della sua destinazione. In seguito egli inventerà e disporrà le diverse parti, in maniera che dalla loro riunione risulti un fabbricato che sia precisamente quello che deve essere. Così, l'*unità* fondamentale di un quadro risulterà, innanzi tutto, dalla idea netta e precisa del soggetto da rappresentarsi, idea che forma la sua natura, ed in seguito dai rapporti necessarj di ciascuna parte, di ciascuna figura, di ciascun accessorio con quell'idea.

Tutte le volte che noi non arriviamo, in un oggetto qualunque, a formarci la minima idea della sua *unità*, quando noi non sentiamo come le parti diverse che noi abbiamo sotto gli occhi, o che si presentano al nostro spirito, possano convenire fra loro, e formare un insieme, queste parti, vedute sole o apprezzate isolatamente, ci potranno benissimo recar piacere; ma l'oggetto, veduto o apprezzato nella sua integrità, non potrà procurarcene. Da ciò consegue che ciascuna parte separata, in un'opera, quando essa non convenga all'idea d'insieme, e quando non abbia alcun legame colle altre, è per conseguenza opposta alla *unità*, e quindi è una imperfezione che deve dispiacere.

Ora, noi abbiamo detto che questo disaccordo delle parti, o di qualcuna delle parti col tutto, può contraddire alla natura di un oggetto, e romperne la *unità* sia come manchevole, sia come superfluo, per eccesso in somma, o per difetto. Tutti comprendono, in fatti, che in un discorso sopra un dato soggetto, per esempio, ogni narrazione, ogni discussione estranea a quel soggetto, distraendo lo spirito dell'uditore, da ciò che deve formare il suo scopo, distruggerà l'*unità*, quanto lo potrebbe fare la mancanza di uno de' punti importanti alla natura ed al compimento di ciò che l'oratore vuol provare o dimostrare. Episodj troppo frequenti in un poema, o troppo estranei alla essenza del soggetto; personaggi inutili in un dramma, figure per così dire di comparsa in un quadro, ripetizioni di membri superflui nell'ordine di un edificio, rompono, colla loro ridondanza, la natura, e quindi l'*unità* fondamentale dell'opera, quanto lo potrebbero fare le omissioni, le lacune, o la mancanza di parti necessarie che dovrebbero costituirla.

Allorchè dunque, in un oggetto che noi vediamo rappresentato, vi ha l'una o l'altra di queste due maniere di contraddire alla *unità*, noi siamo necessariamente tocchi da un sentimento penoso e dispiacevole. L'artista che vuol eseguire un'opera perfetta deve aver sempre presente allo spirito quella massima raccomandata in ogni tempo all'oratore, di dire *tutto ciò che occorre, e di non dire che quello che occorre*. Ciò che è raccomandato in pratica all'artista, dev'essere, in teoria, egualmente necessario nell'applicazione dei giudizj che si formano delle sue opere. Se non si conosce bene ciò che costituisce la natura di ciascun'opera, si ignora elementarmente le leggi di loro *unità*, e non si potrà mai nè conoscere nè sentirne la perfezione. Ecco perchè si trovano tante divergenze ne' giudizj che se ne formano. Si veggono

sovente delle persone ammirare la bellezza di un discorso, o di un componimento teatrale, o di una pittura, perchè esse sono state colpite dalla sublimità di alcuni tratti, di alcune situazioni, di alcuni dettagli, mentre queste stesse opere fanno su altri un'impressione spiacevole. La ragione si è che le prime non sanno vedere che delle parti nel tutto, e le seconde non vogliono vedere che il tutto nelle sue parti. Ora il piacere degli uni è, a propriamente parlare, d'istinto e alla portata della comune degli uomini, laddove il piacere degli altri non è alla portata che di quelli, i cui sensi sono stati perfezionati dallo studio e dalla scienza.

È molto più facile, come ben si vede, di analizzare l'idea dell'*unità* nelle belle arti, che di sviluparne le nozioni principali, di mostrare in che essa consista, ciò che la produce e che la distrugge, di quello che insegnare i mezzi pratici di metterla in opera. Tale è la sorte delle idee e delle nozioni astratte che esse non possono indirizzarsi che al sentimento. Sarebbe pertanto difficilissimo l'insegnare didatticamente all'artista i mezzi di mettere in pratica i precetti della teoria in questo argomento. L'*unità* è, se noi l'abbiamo ben definita, e nella sola maniera che conviene a una definizione (vale a dire racchiudendo molte nozioni in poche parole) l'*unità* è, dicemmo, il legame che unisce e conduce ad un sol punto tutte le parti di un'opera, e le coordina talmente, che non vi si possa nè aggiugner nulla nè toglier nulla. A noi sembra che l'artista non troverà il segreto di questo legame morale e intellettuale, che avendo sempre ben presente allo spirito, e discernendo bene ciò che in ogni genere costituisce la natura propria dell'oggetto, o del soggetto sul quale egli si esercita, e rendendosi ben conto di ciò che, da una parte, è necessario, e dall'altra, di ciò che è inutile al suo sviluppamento e al suo effetto, in tutte le parti che vi potranno entrare.

Ben si vede che la teoria astratta dell'*unità* arriverebbe ad una maggior chiarezza, se si potessero farne, con esempi pratici, le applicazioni particolari a tutti i casi, a tutte le circostanze particolari, a tutti i fatti secondarj, che, in ciascuna delle divisioni tecniche di ciascun'arte, ammetterebbero osservazioni variate, quantunque dipendenti da un medesimo principio. Non vi sarebbe forse soggetto più esteso e più sproporzionato allo spazio di un articolo di teoria; esso formerebbe la materia di un'opera molto lunga.

In fatti, il merito compiuto dell'*unità* risulterà in ciascun'opera d'arte, come nell'arte stessa, dalla osservazione di parecchie *unità*, che si potrebbero, teoricamente parlando, riguardare come secondario. Nell'opera del pittore, per esempio, si potrebbe contare, oltre la *unità* primitiva del concetto, l'*unità* di composizione, l'*unità* d'azione, l'*unità* di gusto e di stile; l'*unità* di forme o di disegno; l'*unità* di aggiustamento, l'*unità* di carattere, l'*unità* di colorito, l'*unità* di esecuzione. Dall'insieme più o meno completo di tutte queste *unità* procederà senza dubbio l'effetto più o meno sensibile di quella *unità* astratta, qualità generale che produce, fra le parti, quel felice legame che ne forma un tutto. Ma quante osservazioni di dettaglio non esigerebbe l'analisi di tutti i mezzi e processi da cui ciascuna di quelle *unità* trovasi prodotta, e di tutti i difetti che si oppongono per ch'essa non si produca!

Appropriando queste nozioni all'arte dell'architettura, ci permetteremo soltanto di sfiorare la teoria pratica dei mezzi atti a produrre nelle opere di quest'arte le diverse specie d'*unità* parziali, da cui risulta l'*unità* generale di un edificio, e che noi chiameremo:

Unità di sistema e di principio.
Unità di concetto e di composizione.
Unità di pianta.
Unità di alzato.
Unità di decorazione e d'ornato.
Unità di stile e di gusto.

Dell'unità di sistema e di principio. Così chiamasi quella che consiste nel non confondere nello stesso edificio certe diversità che sono il prodotto, presso differenti nazioni, di un principio originario particolare, e dei tipi formati su modelli senza rapporto fra loro. Non saprebbesi meglio far comprendere questa *unità* di sistema o di tipo, che per mezzo degli esempj frequentissimi di parti ristaurate od aggiunte ad edificj gotici, secondo il sistema ed i tipi dell'architettura greca. Nulla può dare così bene l'idea contraria alla *unità*, quanto quella della duplicità o di due edificj in uno. Ma, senza ricorrere ad un eccesso così marcato, è noto che vi ha una gran quantità di pratiche introdotte nell'arte di edificare, che presentano di queste contraddizioni di sistemi e di principj. Tale si è quella che deve la sua origine alla distruzione stessa dei monumenti antichi nel Basso-Impero; vogliamo dire delle arcate innalzate su colonne isolate, specie di dissonanza, di cui il sistema dell'architettura greca fa sentire tutto l'abuso. L'*unità* non potrebbe essere, in fatto di principio, più sensibilmente violata, quanto da una mescolanza che presenti sovra un medesimo punto l'impiego di due maniere di fabbricare che si escludono a vicenda. È un peccare contro la *unità* di sistema l'associare archi acuti ad ordini greci; il collocare capitelli di un ordine su colonne di un altr'ordine; il moltiplicare i frontoni là dove non vi può essere che un solo comignolo; lo stabilire parecchi piani di colonne, di cornicioni, e per conseguenza di palchi al di fuori di un edificio, che non ha piani nel suo interno, ecc.

Della unità di concetto e di composizione. Dal concetto di un monumento dipende quella *unità* d'intenzione e di viste, che deve divenire il legame comune di tutte le parti. Quindi fa d'uopo che un monumento emani da una mente sola, la quale ne com-

bini l'insieme in siffatta maniera, che non si possa, senza alterarne l'accordo, nè toglier nulla, nè aggiugnere o cambiar nulla. Da questo pensiero primigeno dipenderà l'*unità* della sua composizione. Una quantità di edificj, e de' più rinomati, ci rivelano l'intenzione originaria del loro autore. Formati da principio sopra un' altra pianta per un' altra destinazione, nuove viste ne ordinano l'accrescimento o col mezzo di altri architetti, od in epoche diverse. Un edificio diviene allora un amalgamamento di aggiunte o di modificazioni, frammezzo alle quali sparisce persino la traccia dell' intenzione primitiva, e per conseguenza l'idea d'un legame proprio a sottomettere le sue parti alla legge della *unità*. Un esempio chiarissimo della mancanza d'*unità* lo abbiamo nel concetto e nella composizione del palazzo delle Tuilerie a Parigi, opera di molti architetti, i quali vennero occupati per una lunga serie d'anni nel fare, disfare e rifare, di modo che a mala pena vi si scopre ora il concetto del primo autore; per cui un tal monumento, in luogo di *unità*, presenta l'idea d'una quantità di pezzi riuniti. Un esempio affatto opposto è quello che noi abbiamo già allegato all'articolo Uniformita' del grandioso palazzo di Caserta, concepito, composto, eseguito e terminato in un breve spazio di tempo dallo stesso architetto..

Dell'unità di pianta. La pianta di un edificio essendo la base ed il principio essenziale della sua costituzione, egli è chiaro che da tale *unità* procederà, più di quello che possa dirsi, l' effetto del legame o dell' accordo del tutto colle parti, di questa grande ragione d'ordine e d'armonia, per cui si può definire l'*unità* e renderne sensibili i precetti. La pianta determinando le masse esterne, come le distribuzioni interne, il principio della sua *unità* poggierà da prima sulla idea più chiara che sarà possibile, della natura dell'edificio, vale a dire della ragione per la quale ciascuna parte vi si dovrà trovare, e della ragione de' suoi rapporti col tutto. Ecco per ciò che riguarda l'*unità di pianta*, considerata nel senso di una teoria astratta. Sotto il rapporto più particolarmente pratico delle combinazioni d'una pianta, nella vista di piacere allo spirito ed agli occhi, l'*unità* risulterà innanzi tutto dall'impiego delle linee semplici, dai contorni regolari, e da una corrispondenza di parti facili ad essere afferrate. La simmetria è generalmente un merito ed una bellezza in una pianta, per la ragione che essa offre più di qualunque altra combinazione, l'idea d'un tutto finito e completo, e ch'essa semplifica singolarmente la fatica dello spirito, il quale cerca di rendersi conto dei concetti dell' architetto. L'*unità* però non è offesa da certe disposizioni che tendono a mettere in opposizione delle forme differenti e de' contorni diversi. L'*unità* che ha bisogno di varietà non isdegna certi contrasti in una pianta, nell'atto stesso che rigetta quell'affettazione di parti spezzate, di contorni mistilinei, che sembrano scherzi fantastici del disegnatore, il cui buon senso e buon gusto devono relegarne l'abuso puerile tra le fantasie inconseguenti che il lusso mercantile suole immaginare per variare i suoi prodotti.

Dell'unità d'alzato. Ciò che costituisce particolarmente nell'architettura l'*unità* d'alzato è una tale corrispondenza dell' esterno della sua massa coll' interno, che l'occhio e lo spirito vi discuoprono il principio d'ordine ed il legame necessario che ne hanno determinata la disposizione. Lo scopo principale d' una facciata o d' un alzato di qualsiasi fabbricato non è già di offrire delle combinazioni o degli scomparti di forme che piacciano alla vista. Ivi, come altrove, il piacere della vista, se non procede da un bisogno o da una ragione d'utilità, lungi d'essere una sorgente di merito e di bellezza, non è che un brillante difetto. Ma ivi, come altrove, la comune degli uomini s'inganna, trasportando le idee, vale a dire sottomettendo il bisogno al piacere. Da ciò quella moltitudine di alzati, le cui forme, combinazioni, disposizioni, ordini, ornati sono in opposizione col principio d'*unità* fondato sulla natura propria di ciascuna cosa. Ciò che importa per tanto all'*unità* di cui parliamo, non è che un alzato abbia più o meno ornati, ma che sia tale quale lo vogliono il genere, la natura e la destinazione dell' edificio; che corrisponda alle ragioni, suggezioni e bisogni a seconda de' quali è stata ordinata l'interna sua disposizione; che l'esterno dell' edificio sia unito col legame visibile della *unità*, in quella maniera di essere che sarà stata imposta dal bisogno.

Se trattasi poi di esaminare gli effetti della *unità* d'alzato sotto il rapporto del piacere che trovasi in un insieme decorativo, sembra che si possa avanzare, che questi effetti saranno causati principalmente dall'impiego d'un sol ordine di colonne, se vi ha luogo, da uno spaziamento eguale di queste colonne, dalla loro posizione sopra una sola linea, senza risalti, nè avancorpo nè corpo rientrante. Se l'edificio è a più piani, come un palazzo, si soddisfarà molto bene alla *unità* d'alzato, subordinando ciascun piano ad una sola e medesima disposizione d'aperture, a una ripartizione di pieni e di vuoti, in guisa che il pieno prevalga al vuoto, procurando grandi spazj fra i piani, sottomettendo la massa totale ad una linea uniforme di cornicione, producendovi le minori divisioni che sia possibile.

Generalmente l'*unità* morale nell'alzato degli edificj partecipa, più di alcun'altra forse, di quella che può chiamarsi *unità* materiale o aritmetica. Ed è perchè non v'ha, per avventura, nessun'arte più esposta dell' architettura a ripetizione di oggetti, a ritorno di forme, a moltiplicità di bisogni e d'impieghi, che tendano a introdurre nelle composizioni l'idea, l'apparenza, e, convien pure ripeterlo, la realtà, di ciò che può chiamarsi o duplicità, o pluralità di oggetti in un medesimo oggetto, di alzati in un medesimo alzato. Tale si è evidentemente la condizione, in certo modo obbligata, degli alzati di chiese, sulle

navate delle quali si vede al di sopra dei comignoli e dei frontoni che dovrebbero terminare l'edificio, un altro edificio senza rapporto di forme e talvolta di proporzioni con quello ch'esso sormonta. Ognuno comprende che intendiamo parlare della maggior parte delle chiese a cupola. Non già che si voglia pretendere che non vi sia alcun modo di sottomettere al principio morale dell'unità questo doppio alzato, nè che si creda insolubile questo problema; per lo contrario, la grande Basilica di San Pietro in Roma, secondo noi, è quella che siasi di più avvicinata a tale soluzione. Essa è certamente quella in cui regna di più quell'*unità* di massa e di distribuzione, che produce all'occhio non meno che allo spirito la minore discrepanza fra i due alzati. Nondimeno la maggior parte delle altre chiese dello stesso genere sono, a parer nostro, più proprie a dimostrare in che consista la mancanza d'*unità* in un edificio, e soprattutto nel suo alzato.

Della unità di decorazione e d'ornato. La decorazione o l'ornato nell'architettura è la parte necessariamente più arbitraria, meno sottoposta a regole fisse, quella per conseguenza che sembra dover isfuggire di più alle leggi teoriche o pratiche dell'*unità*. Tuttavia tale è la natura dell'*unità* moralmente intesa, e definita nel modo da noi fatto, che non esiste nulla nel dominio della natura, ed in quello delle arti di lei imitatrici, a cui non si possa applicare le conseguenze di un principio che, come principio d'ordine, deve regolare tutte le combinazioni, tutte le invenzioni dello spirito. Ora, siccome la decorazione di sua natura poggia su elementi più fugaci, così importa il preservarla dal disordine che ne distrugge l'effetto. Devesi dunque all'*unità* ricondurre le sue composizioni, però in una misura che le sia applicabile.

La decorazione, come ogni altra parte dell'architettura, deve provare per primo bisogno quello di piacere, perchè questo è il primitivo suo oggetto ed il suo precipuo fine. Ora sia che il genio decorativo impieghi negli edificj le grandi risorse della pittura e della scultura storica o poetica, sia ch'egli si accontenti di usarne come caratteri grafici, per così dire, che, sotto la denominazione d'*ornato*, possono essere introdotti sopra tutte le specie di membri e di parti ricorrenti dell'ordine generale, non è difficile il vedere come queste opere si troveranno sottoposte anch'esse alle due condizioni dell'*unità*. La prima è quella che stabilirà il loro legame col loro soggetto, e coll'insieme ove devono trovar posto; la seconda, più particolare alla esecuzione, sarà loro comune con tutte le altre opere dell'arte.

Sotto il primo di questi rapporti l'*unità* decorativa consisterà, innanzi tutto, nella scelta de' soggetti analoghi alla destinazione dell'edificio. La storia e l'allegoria aprono al genio della decorazione delle sorgenti inesauribili d'invenzioni e di composizioni proprie a caratterizzare il monumento e a compiere la sua armonia. Quest'armonia consisterà in una giusta combinazione ed in un accordo con le superficie e gli spazi, in guisa che il corpo stesso dell'architettura non iscomparisca sotto gli accessorj, che i suoi membri non ne siano alterati nè separati, che ciò che deve semplicemente ornare, non la nascondi. Questa *unità* d'armonia consisterà pur anche in un impiego così moderato, così ben inteso de'mezzi di decorazione, che una serie di parti ornate e di parti liscie stabilirà fra le une e le altre delle transizioni che ne faranno risaltare l'effetto. L'eccesso di decorazione ne distrugge la impressione, e l'*unità* morale rimane del pari annullata, perchè essendo in questo genere, come in qualunque altro, un legame fra rapporti, non v'ha più luogo ad un tal legame, dacchè ogni idea di rapporto e per conseguenza d'accordo è scomparsa.

Quanto all'*unità* speciale d'ogni decorazione, considerata in sè stessa e indipendentemente da' suoi rapporti coll'architettura, non occorre dir nulla, poichè essa fa parte della teoria generale di tutte le arti.

Unità di stile e di gusto. Non poniamo questa specie di *unità* nel numero di quelle che importano alla perfezione delle opere dell'architettura, se non perchè è più facile e comune di riscontrarne i difetti più in questa che in tutte le altre arti. In fatti lo stile ed il gusto dell'edificio dipendono certamente da quello dell'artista; è desso che co'suoi progetti e colla esecuzione loro imprime all'opera un tale o tal altro carattere. Ma l'arte sua è la sola che abbia bisogno di ricorrere a mani straniere, la sola che dipenda per la condotta e pel compimento da circostanze alle quali egli non può comandare. Quando sappiasi quanti cambiamenti, quante interruzioni e ripigliamenti tendano a modificare le grandi imprese, bisogna confessare pur troppo che, per sino ne' più rinomati, si scuoprono delle anomalie di gusto e di stile, che hanno tolto loro il carattere d'*unità* che ne dovrebbe formare un'opera perfettamente compiuta.

A questa mancanza d'*unità* si potrebbe aggiugnere la mancanza d'*unità* di esecuzione, e quest'oggetto offrirebbe ancora alla critica di cui si tratta qui moltissime considerazioni, ma riguardando piuttosto la parte tecnica dei processi materiali, sembrerebbero scostarsi dallo spirito di una teoria, la quale ebbe per oggetto di fissare alcune idee sopra una delle qualità morali ed intellettuali dell'arte, troppo sconosciuta dagli artisti e da coloro che giudicano le loro opere.

Senza dubbio quest'analisi della natura e degli effetti dell'*unità* non potrebbe far parte degli studj a cui l'artista sia stato obbligato di dedicarsi prima d'ogni altra cosa. Il sentimento pur anche del vero e del bello lo conduce sovente a sua insaputa per istrade diverse al medesimo fine. Ma non è così della maggior parte degli uomini, i quali giudicano le loro opere, nè del piccol numero di quelli che sono chia-

mati alla direzione di esse, ed a questi in particolar modo potrebbero tornar utili siffatte considerazioni.

UNITO — (Uni) — Congiunto, collegato insieme.

* UNIVERSITA' — Per gli studi può aver vicini collegi e accademie. Sia dunque una gran piazza, e alla sua principale fronte s' innalzi l' *università* con prospetto serio e grandioso. Nel suo pianterreno alquanto elevato dal suolo intorno ad uno spazioso cortile saranno le scuole. Nel piano superiore anche porticato saranno i vari musei, e la libreria con tutte le macchine scientifiche. Non vi si debbono omettere due torri, una per l' orologio e per la campana, l'altra per l' osservatorio. Sarebbe un gran vantaggio che ne' cortili vi fosse l' orto botanico. Quali ornati vi convengano di pittura, e di scultura, ognun lo vede: tutto deve essere relativo a scienze e a valentuomini.

Incontro all' Università può situarsi l' Accademia per le arti del disegno, con sale, con gallerie, e con abitazioni al di sopra per i poveri alunni di buon ingegno e di miglior morale. Il contenuto deve esser di quanto hanno di più prezioso le Arti per istruzione continua. Il prospetto merita eleganza.

I Collegi possono essere ai lati con decorazioni graziose convenienti a convitto di giovinetti. — MIL.

UOVOLO — (Ove) — Membro d' architettura, così chiamato per la rassomiglianza che ha coll'uovo, ed è ordinariamente formato d'un quarto di cerchio; detto anche *echino*.

* URIA (PIETRO DE) costruì il ponte d'Almaraz sul Tago, opera da star a fronte con qualunque altra di questo genere. Due arconi gotici formano tutto il ponte, lungo 580 piedi, largo 25, alto 134. L'apertura d' un arco è di piedi 150, l'altra 119. I piloni son torrioni, e quello di mezzo è sopra un'alta rupe. Un altro pilone ha un risalto semicircolare tra gli archi, e forma in cima una piazza. V'è una iscrizione, opera fatta nel 1552 dalla Città di Plasencia sotto Carlo V da Maestro Pietro da Uria. — MIL.

URNA — (Urne) — Nell' uso ordinario è un vaso oblungo circolare e con ampio orifizio.

Nel linguaggio poetico si danno delle *urne* ai fiumi, alle ninfe, alle najadi. L' *urna* in questo caso è simbolo dell' acqua.

Presso gli archeologi l' *urna* è un simbolo sepolcrale, o il deposito delle ceneri d' un morto: quest' ultima destinazione delle *urne* fu la più generale e copiosa. V' ha chi pretende che questa parola, che viene dall' *urna* dei latini, derivi dal verbo *urere*, abbruciare.

Con troppa facilità si è creduto che quell'immensa quantità di vasi, che si scoprono nelle sepolture dell'Etruria, della Magna Grecia e della Grecia, fossero *urne* sepolcrali; parliamo di que' vasi dipinti che abusivamente si chiamano *etruschi*. È già stato chiaramente dimostrato che essi non furono mai destinati a contener ceneri, poichè si trovano sempre a canto dei cadaveri con cui (non importa a noi il sapere per qual ragione) erano stati seppelliti. Se alcuni di questi vasi trovati dai Romani in antiche sepolture greche, da loro a caso scoperte, hanno potuto, come varie autorità lo comprovano, essere applicati da essi a racchiudere delle ceneri; questi fatti isolati, lungi dal provare che abbiano precedentemente servito allo stesso uso, fanno credere, per più motivi, il contrario. Del resto il numero immenso di questi vasi, oggi così ben conosciuti, depone assolutamente contro una tale opinione. È noto, ch' essi sono tutti di terra cotta dipinta, e presentano una sì grande diversità di forme, di volume e di dimensione, che la maggior parte non potrebbe certo aver servito a siffatto uso. In fine egli è certo che furono usati in tempi e paesi ove non si praticava la combustione de' corpi.

La combustione e l' inumazione essendosi praticate presso i Romani nella stessa epoca, trovansi usati contemporaneamente i sarcofagi e le *urne* cinerarie di marmo negli stessi ipogei e negli stessi *colombarj*.

Possiamo aggiugnere con qualche certezza che il marmo fu in generale la materia con cui si fecero le *urne* cinerarie o sepolcrali. Il numero è così grande in tutte le collezioni di antichità che ognuno è a portata di consultare. Inutile pertanto sarebbe la descrizione delle varietà che vi si riscontrano. Per la più parte sono chiuse da un coperchio. Gl'ipogei, di cui Pietro Santi Bartoli ci ha rappresentato gl' interni, hanno parecchie file, l' una al di sopra delle altre, di piccole nicchie che formano un semicerchio ed una piccola volta emisferica. Le *urne* sepolcrali occupano a due a due questo piccolo spazio. Esse sono internate nel massiccio che terminano queste piccole nicchie, e non esce da questo massiccio che il coperchio di ciascun' *urna*. Al di sopra di queste file sono dei cartelli che portano il nome dei personaggi, le cui ceneri erano state racchiuse nelle *urne*.

Altrove scorgesi l' urna principale del capo della famiglia, che occupa la nicchia di mezzo, ornata di pilastri che sostengono un frontone. Quest' *urna* era talvolta di marmo fino. Tale è la grande e bella *urna* d'alabastro trovata nella tomba d'Augusto, che si suppone essere stata quella del detto imperatore, e che oggi adorna il museo del Vaticano. Quasi tutte queste *urne* cinerarie sono di marmo, liscie, senza sculture e senza inscrizioni, a riserva di alcune sulle quali si leggono le due lettere D. M., vale a dire *Diis manibus*, agli Dei Mani.

Varie materie servirono però alla formazione delle *urne* cinerarie. Nel mezzodì della Francia si trovano di frequente dei vasi di vetro di un' ampia capacità in forma d' *urne* cinerarie, e che si crede abbiano contenuto delle ceneri.

Pare, dietro dati storici, che si fabbricassero anche *urne* d'oro. Ne esistono di bronzo nelle collezioni di oggetti antichi. In una parola, su questo particolare come su tutti gli altri, vi erano delle gradazioni proporzionate a tutte le classi di persone, e si trova

una quantità innumerevole di *urne* cinerarie di terra cotta, in cui il nome del fabbricatore è scritto sul manico, o sul fondo.

L'*urna* funeraria fa parte ancora degli usi della decorazione moderna. Si potrebbe citare un numero infinito di mausolei, in cui si veggono rappresentate delle *urne* di questa specie, ora isolate su cippi o colonne, ora accompagnate da figure che le sostengono, che le abbracciano, o che sembrano bagnare delle loro lacrime. L'*urna*, in tutte queste composizioni, è un segno parimente di convenzione, che spesso gli artisti intendono assai male per congiugnerne la forma e l'idea alla idea ed alla forma di sarcofago: lo che è un duplice impiego, in cui uno de'due oggetti deve necessariamente escluder l'altro. Là dove la combustione dei corpi non è in uso, l'impiego di un'*urna*, ne'monumenti funerarj, non deve farla riguardare che qual simbolo a cui, visto l'uso reale e comunissimo che si fece un tempo di un tale oggetto, si è convenuto di associar sempre l'idea di funerale e di morte.

USTRINO — Denominazione che i Romani davano a quel luogo ove abbruciavano i corpi de' morti.

Pare che ne avessero di due specie, l'uno destinato alla combustione della moltitudine; l'altro, particolare, formava parte di qualche gran tomba, e serviva unicamente, per quanto possiamo supporre, ad abbruciare i morti che avevano fatta parte della famiglia del padrone di quella tomba. Ora la parola *familia* in Roma comprendeva, rispetto ad un gran personaggio, persino parecchie migliaja d'individui. Non deve recar maraviglia quindi se la tomba destinata ad un gran numero d'individui abbia un particolare *ustrino*.

Strabone riferisce che la tomba d'Augusto aveva il suo *ustrino* in cui fu abbruciato il corpo dell'imperatore. Era chiuso nel recinto che circondava il *Mausoleo*, ed aveva una forma rotonda.

Tale era, secondo Winckelmann, la forma di un *ustrino* scoperto nelle ruine di Velleja. Il diametro di questo terreno è di circa 100 piedi; ed il suo muro, fabbricato con grandi pietre di taglio, ha circa 4 piedi d'alzato.

Nella stessa guisa e costruito quello che sussiste a Pompeja, e che sembra essere stato l'*ustrino* della tomba che gli è attigua. Il suo muro è alto soli 4 o 5 piedi; a giudicarlo dallo stato attuale, pare che fosse circondato da maschere di terra cotta.

Si trovano, od almeno si pretende trovare, degli *ustrini* in luoghi affatto separati dalle tombe. Tale è quello, di cui ha fatto menzione il Fabretti, che era isolato, e situato vicino alla via Appia, a cinque miglia da Roma.

Pare che vi fossero in Roma due *ustrini* distinti, l'uno al campo Marzio, l'altro alle Esquilie. Il primo serviva pei ricchi; l'altro pei poveri.

Del resto, non bisogna confondere gli *ustrini*, che non dovevano esser molti, cogli *ipocausti* o fornelli sotterranei che esistevano in tutte le grandi case, ed in una quantità di edificj.

Devesi inoltre distinguere l'*ustrino* dalla pira. Sebbene s'impiegasse le legne nella combustione de'corpi, necessariamente collocati su di essa, tuttavia quest'ultima parola, pira, negli usi dell'antichità, presenta non solamente un'idea a parte, ma ben anche un'idea di monumenti più o meno considerevoli. Veggasi quello che abbiamo detto alle parole Rogo e Pira; e particolarmente all'articolo Mausoleo, sotto cui trovasi raccolto tutto quanto risguarda il lusso e la magnificenza dei *roghi*, considerati come tipi primitivi e modelli de' più grandiosi mausolei.

V

* VAGHEZZA — Esprime una certa leggerezza o finezza di tinte provenienti da un felice misto. L'armonia del colorito esige un misto di nuvole, di tinte, di lumi, di riflessi, di ombre, che se non vi si discernono i legami, si chiama *vaghezza*. Il cielo è il più *vago*. L'artista se ne istruirà coll'osservar la natura, e i buoni maestri. — MIL.

VALLUM (Hadriani) — Davasi questa denominazione ad una muraglia che l'imperatore Adriano aveva fatto innalzare in Inghilterra, a fine di preservare i sudditi romani dalle incursioni dei popoli o dei Barbari del nord. Questa muraglia occupava tutta la larghezza dell'isola, da un mare all'altro, cioè dalla spiaggia della Tyne, in vicinanza di New-Castle, sino alla spiaggia dell'Eden presso Carlisle nel Cumberland, e da Carlisle sino al mare. Era alta 15 piedi, ed in alcuni punti larga 9, come si può vedere dagli avanzi che ancora sussistono. Essa aveva circa 100 miglia di lunghezza, ed era fiancheggiata da torri alla distanza di mille passi l'una dall'altra. Vi furono in Inghilterra altre muraglie simili, fabbricate dai Romani, in diverse epoche. Quella ch'era denominata *Vallum Agricolae* sorgeva verso il nord; l'altra, che portava il nome di *Vallum Antonini Pii*, fu eretta contro l'invasione de' Caledonj. Eravi pure un'altra muraglia, conosciuta sotto il nome di *Vallum Severi*, la quale si estendeva da un mare all'altro, fra i golfi chiamati presentemente di Cluye e di Forth. In fine citasi il *vallum Stiliconis*, che Stilicone fece innalzare per la lunghezza di circa 4 miglia, onde porre un argine alla invasione degli Scozzesi, che discendevano dall'imboccatura del Darwent a quella dell'Elan.

VANO (Baye) — Una delle sei qualità dell'edificio. Onde *vani* si dicono quegli aditi, che sono per tutto esso edificio, donde possono entrare e uscire tutte le cose, che fanno di bisogno a chi vi ha da star

dentro. De' *vani* alcuni servono a' lumi, all'aria e a' venti; ed altri all'entrata ed uscita di quei che abitano, e delle cose a loro bisognevoli.

* *Vani finti.* Il vano è naturalmente aperto; ma quello dicesi *vano finto*, che ha dietro a sè un muro. In due modi fannosi i *vani finti:* uno è quello dove le colonne o pilastri sono talmente vicini al muro, che esso ne nasconde una certa parte, restando l'altra parte fuori del muro; l'altro è quello, dove le colonne ed i pilastri escono interamente fuori del muro. — BALD.

* VANONE (ANDREA) artista lombardo del sec. XVI, edificò in Genova il palazzo del Doge, mole grande, tutta rinforzata di occulte catene di ferro. A Sarzana scavò una gran cisterna per uso pubblico. Fu impiegato dalla Repubblica in varie fortificazioni. Costui era alla rovescia degli altri uomini; tutti s'inverniciano di politezza: egli neglesse l'esteriore, badò all'interno, e fu buon amico, generoso, onorato. — MIL.

VANVITELLI — Uno de' più grandi architetti del secolo decimottavo, e autore del più grandioso monumento di quel tempo, nacque in Roma nel 1700 da Gasparo van Witel nato a Utrecht nel 1647, e stabilitosi colla famiglia in Italia. Divenuto per così dire italiano, non potè impedire che il suo nome non subisse la terminazione della lingua del paese che aveva adottato per patria. Gasparo van Witel erasi recato a Roma nell'età di diciannove anni, e vi si era perfezionato nella pittura di paesaggio e di architettura. Aveva esercitato il suo ingegno nelle principali città d'Italia. Ma, stanziatosi finalmente in Roma, ove fu ascritto alla cittadinanza, e nominato membro dell'accademia di San Luca, mancò di vita, lasciando a suo figlio il miglior patrimonio di tutti, un tesoro di buone lezioni, di buoni esempj ed una bella riputazione da conservare e tramandare ai posteri.

Il giovane Vanvitelli, di 10 anni, maneggiava la matita e disegnava dal vero. Abile pittore e maestro in quella età in cui gli altri sono per lo più scolari, egli non oltrepassava i vent'anni quando il cardinale Aquaviva gli fece dipingere a fresco, nella chiesa di Santa Cecilia, la cappella delle reliquie, e ad olio il quadro della Santa. Varie opere di questo genere lo fecero annoverare fra i più distinti pittori del suo tempo. Ma fin d'allora un'altr' arte divideva i suoi studj, e doveva occupare interamente il suo ingegno. Studiando sotto Ivara l'architettura, egli già prometteva di superare in breve tempo il suo maestro.

Perciò il Cardinal di San Clemente non esitò di condurlo ancor giovanetto in Urbino, per ristaurare il palazzo Albani. Colà il *Vanvitelli* fu incaricato di costruire le chiese di San Francesco e di San Domenico. Può dirsi che il suo talento e la sua fama non ebbero infanzia, perocchè a ventisei anni fu nominato architetto di San Pietro. Questa grandiosa basilica era, in vero, terminata nelle parti principali; ma la sua decorazione interna abbisognava ancora di importanti lavori; e fra gli altri quelli de' mosaici che ne adornano le cappelle, e vi rimpiazzano i quadri nelle dimensioni appropriate al locale, non essendovi più per la maggior parte gli originali. *Vanvitelli* ne copiò egli stesso parecchi per essere trasportati in mosaico.

Egli partecipava sino d'allora a tutti i grandiosi lavori di quell'epoca, o colla direzione effettiva, o co' suoi progetti. Associato a Nicola Salvi nella condotta delle acque che dovevano arrivare alla fontana di Trevi, ne divise con lui le fatiche. Egli stesso in alcune memorie scritte di propria mano e che si conservano nell'Accademia di San Luca in Roma, racconta ch'egli concorse spontaneamente, con molti altri architetti, al progetto della magnifica facciata di San Giovanni in Laterano. Ventidue disegni furono esposti in una sala del palazzo Quirinale al giudizio degli Accademici. I progetti di *Vanvitelli* e di Nicola Salvi furono preferiti; ma il papa ne allogò l'opera a Galilei. Affidò al Salvi la grand'opera della fontana di Trevi, ed al *Vanvitelli* i lavori di Ancona. Quest'ultimo aveva presentato due disegni di facciata per San Giovanni in Laterano, l'uno con un ordine unico di colonne, l'altro composto di due: quest'ultimo aveva l'ordine inferiore a colonne corintie isolate; il superiore era composito, con frontispizio, balaustri e grandi statue.

Vanvitelli si recò pertanto ad Ancona ove edificò un lazzeretto pentagono con un bastione, un molo di 500 palmi (romani) di lunghezza e 50 di profondità, con una bella entrata o porta ornata di colonne doriche. Egli ebbe, senza uscire della città, a far eseguire una quantità di progetti, o di sua composizione, o di ristauro: per esempio, per la cappella delle reliquie di San Ciriaco, per la chiesa di Gesù, per quella di Sant'Agostino, per la casa degli esercizj spirituali; a Macerata, per la cappella della Misericordia; a Perugia per la chiesa ed il monastero degli Olivetani; a Pesaro, per quella della Maddalena; a Foligno, per la Cattedrale; a Siena, per la chiesa di Sant'Agostino.

Nel 1745 egli intraprese, durante il soggiorno che fece in Milano, di dare un progetto di facciata per la cattedrale di quella città. Questo progetto aveva il vantaggio di offrire un partito di architettura intermedia fra lo stile antico e lo stile gotico. Esso adattavasi maravigliosamente al carattere misto del monumento; ma le circostanze politiche del tempo non permisero di continuare quest'opera, e la facciata è rimasta ancora in progetto.

A Roma *Vanvitelli* fece alcune addizioni alla Biblioteca del Collegio de' Gesuiti, e dei ristauri alla loro casa di Frascati, denominata la *Ruffinella.* Egli costrusse una cappella con grande magnificenza, la quale fu trasportata e posta nella chiesa dei Gesuiti a Lisbona. Ma la sua più grande impresa fu il Convento di Sant'Agostino, edificio il più considerevole fra tutti quelli di detta città.

Fu quest'architetto che eseguì la famosa operazione dei cerchj di ferro alla cupola di San Pietro, coll'idea di arrestare il progresso delle sconnessioni e fenditure che si erano manifestate verso il cominciare dell'ultimo secolo. Egli stesso ha lasciato una descrizione dei mezzi che furono impiegati. L'esperienza sembra aver provato di poi che tale sconnessione, che fece allora tanto senso, dipendesse da un effetto naturalissimo o da qualche negligenza nella esecuzione della fabbrica, e che non provenisse da alcun vizio cagionato dalla curva della vôlta, attesochè le cupole sferiche non producono alcuna spinta; e si è conchiuso che inutili tornavano i cerchj di ferro. Il Bottari ha impugnata acremente questa operazione: credendo che siffatta sconnessione fosse comune a tutte le cupole, ha conchiuso che non bisogna costruir cupole: questione che è affatto estranea al presente articolo.

Vanvitelli, nelle memorie già citate, si vanta autore del gran ponte di legno di cui si fece uso nell'interno della cupola di San Pietro per riempire gli interstizj cagionati dalle fenditure; ma il Bottari e Roma intera ne attribuiscono l'invenzione a Zabaglia. V'ha ancora fra quest'ultimo ed il frontone un eguale conflitto sopra una costruzione della stessa specie. Quello che dobbiamo dire intorno a questo soggetto si è che vi può essere benissimo un contrasto fra colui che inventa ciò che non potrebb'essere eseguito, e colui che eseguisce quello che non avrebbe forse immaginato.

Altre opere più o meno importanti tennero occupato ancora *Vanvitelli* a Roma. Fra questo numero sono le grandi decorazioni che occorsero, nella chiesa di San Pietro, per la celebrazione dell'anno santo nel 1650: l'illuminazione della cupola per la quale ideò un disegno nuovo; alcuni progetti per la solennità di una canonizzazione; il catafalco della regina d'Inghilterra; varie disposizioni o eseguite o progettate per la chiesa della Certosa, da edificarsi fra gli avanzi delle terme di Diocleziano.

La sua riputazione era pervenuta a tal segno, che, quando il re di Napoli Carlo III, (divenuto poi re di Spagna) volle innalzare a Caserta un Palazzo che superasse tutti gli altri che i sovrani d'Europa hanno fatto edificare colla maggiore grandezza e magnificenza, non esitò punto a darne l'incarico al *Vanvitelli*. Una tal scelta meritava da parte dell'architetto degli sforzi proporzionati all'onore che riceveva ed alla importanza dell'impresa. Può dirsi che non mancò nè all'uno, nè all'altro un doppio impegno.

Una mole più grandiosa di questo palazzo, riguardato come un insieme unico e completo, non esiste certo in Europa. Il secolo decimosesto ha prodotto, quantunque in masse meno considerevoli, dei palazzi d'un carattere d'architettura più severa, più grandiosa, più improntata dello stile dell'antichità, più ricchi di dettagli classici, e d'una più perfetta armonia. Tuttavolta fu una ventura pel palazzo di Caserta d'essere stato costruito nel secolo diciottesimo, in cui da per tutto il gusto, depurato dai capricci e dalle innovazioni sterili del secolo precedente, era rientrato nelle vie dell'ordine, della ragione, e soprattutto della semplicità, fonte principale di ogni bellezza nell'arte di edificare.

Devesi render lode all'unità ed alla regolarità della vasta pianta di quel palazzo, la cui massa sorge sopra una superficie di 950 palmi (napolitani) in lunghezza, e di 700 palmi in larghezza. Non bisogna dimenticare di comprendere nell'estensione del suo insieme la gran piazza elittica a cui si collega mediante due piccoli avancorpi. Questa piazza, a cui riescono cinque strade, è circondata da fabbricati destinati ad abitazione de' domestici e delle guardie a piedi ed a cavallo con tutte le loro dipendenze.

La pianta generale del palazzo propriamente detto è, come le misure hanno fatto vedere, un quadrato lungo diviso in quattro grandi cortili tutti eguali fra loro, da quattro corpi di fabbricato che fanno una croce. Così ciascun cortile è come un palazzo intero. Si comprende da ciò qual prodigiosa estensione avrebbe quest'insieme se, invece di essere così riunito in un quadruplice quadrato, si sviluppasse, come si è praticato in altri sopra un linea sola. Ma non è meno facile il vedere il vantaggio che l'interno servigio di questo grande palazzo deve ritrarre da una composizione la quale, ravvicinando in tal modo fra loro e sottomettendo ad una pianta uniforme le varie parti del tutto, riunisce con una comunicazione facile e regolare i moltiplici servigi d'un'abitazione reale.

Il palazzo di Caserta ha, su tutti i grandi edificj dello stesso genere, una superiorità incontrastabile: ed è la perfetta unità suggerita dalla pianta. Questa qualità vuole essere intesa sotto due principali rapporti, cioè, l'unità di concetto e l'unità di esecuzione.

E per parlare primieramente di quest'ultima, è noto abbastanza quanto sia raro il caso che una vasta intrapresa non vada soggetta a quelle interruzioni che danno luogo o ad una serie d'architetti gelosi d'introdurre del proprio nelle opere altrui, o a cambiamenti di padroni che hanno altre idee, od a rivoluzioni di gusto, il cui effetto è stato sempre quello di indurre gli uomini a compiangere il passato ed a vantare il presente. L'opera del *Vanvitelli* non andò soggetta a simili inconvenienti. L'architetto ebbe il vantaggio di eseguire da lui solo tutta quella costruzione, nel corso di pochi anni. Così il tutto sembra essere stato creato d'un sol getto: nessun'addizione, nessuna correzione, nessuna modificazione ne ha alterato nè nell'insieme nè nei dettagli il progetto originario.

L'unità di concetto non è meno rimarchevole sia nella pianta, che nell'alzato. Converrebbe poter render conto qui di ciò che non può essere compreso che dalla vista, intorno ai tre piani di questo pa-

lazzo, far vedere come, tutto essendo stato concepito e coordinato nelle singole parti delle sue innumerevoli dipendenze, non occorse di farvi il menomo cambiamento.

Non saprebbesi infatti immaginare un accordo maggiore fra la distribuzione della pianta e la disposizione degli alzati. Sopra un basamento che comprende il pianterreno, e sopra un piccol piano di servizio, o mezzanino, sorge un ordine jonico a colonne, nei due avancorpi di ciascuna estremità ed in quello di mezzo, ma a pilastri in tutto il resto (parliamo della facciata verso il giardino); due ordini di finestre coi loro stipiti occupano l'altezza degl'intercolonnj. Termina il tutto con un cornicione continuato, nel fregio del quale sono praticate delle piccole aperture come nei mezzanini. Una balaustrata ornata di statue gira tutto all'intorno. I due avancorpi alle estremità d'ogni facciata sostengono ciascheduno un padiglione quadrato a due piani, con colonne e pilastri d'ordine corintio. L'avancorpo di mezzo è coronato in ciascun lato da una cupola rotonda: un ordine simile ha la facciata d'ingresso, meno i pilastri fra le finestre; e la stessa ripetizione è nelle due facciate laterali.

Tre porte nelle due facciate principali formano l'ingresso del palazzo. Quella di mezzo introduce in un vestibolo rotondo, seguito da un altro portico pel lungo, che mette al centro, ove si trova un vasto e magnifico scalone di marmo. Le due altre porte, destinate particolarmente al passaggio delle carrozze, danno ingresso, da ciascun lato, nell'interno del primo cortile, da cui una porta ed un portico ornato di nicchie, che passa sotto il gran corpo di fabbricato trasversale, conduce dall'una e dall'altra parte ad un cortile affatto simile. Questi quattro cortili hanno il pianterreno ad arcate, e la comunicazione fra essi è stabilita dalle aperture del traverso che forma la croce nella pianta generale.

Troppo lungo sarebbe se si volessero descrivere i principali dettagli del palazzo di Caserta; noi ci contenteremo di fare una semplice menzione degli oggetti più ragguardevoli del suo interno. Ciò che ferma sopra tutto l'attenzione, si è il magnifico vestibolo, ornato di colonne di marmo di Sicilia, formante il centro di quattro bracci della croce interna che costituisce i quattro cortili; poi lo scalone tutto con incrostature ed a colonne di marmo, che, dal centro testè nominato, produce un aspetto magnifico e pittoresco; la cappella colle sue colonne corintie di marmo sui loro piedestalli, ove la ricchezza dell'arte gareggia col lusso delle materie; la grandezza e nobile distribuzione degli appartamenti, delle gallerie e delle sale.

Quanto al gusto architettonico, si è già fatto ragione che, se non vi si trova nulla che l'artista possa riconoscere per modello classico, non vi riscontra però nulla che possa deformare un sì grandioso monumento. Nessun rimprovero in fatti può farsi ai profili dei cornicioni, nessun risalto interrompe la grandezza delle loro linee. Non vi si vede alcuno di que' capricciosi ornati, che il gusto e la ragione condannano. Regolari sono le proporzioni degli ordini. Le finestre hanno in generale gli stipiti di bella forma. Tutti i rapporti vi sono giudiziosamente combinati. Ovunque regna una vera euritmia che appaga lo spirito e gli occhi. Vi è pure un tal carattere di sobrietà nella decorazione che lascia risaltare benissimo le masse, una purezza d'esecuzione notabile, una scelta ed un accurato impiego dei mezzi di costruzione.

Non possiamo abbandonare il palazzo di Caserta senza far menzione d'un'altr'opera grandiosa, che ne è, per così dire, una dipendenza, cioè l'acquidotto costrutto dal *Vanvitelli* per condurre acque abbondanti al detto palazzo. Quivi il nostro architetto ebbe ancora il vantaggio d'innalzare la più importante costruzione fra le imprese moderne di questo genere, e di condurla al suo termine.

I lavori sotterranei di questo acquidotto sono così considerevoli come le costruzioni esterne, ma le difficoltà ne furono maggiori. Le acque percorrono, prima di arrivare al loro termine, uno spazio di circa nove leghe: le sorgenti sono a 12 miglia a levante di Caserta. Fu mestieri traforare per cinque volte delle montagne, la prima volta sopra uno spazio di 1000 tese nel tufo; la seconda sopra uno spazio di 950 tese; la terza in terra grassa, la quarta in una roccia viva per una lunghezza di 350 tese; in fine nella montagna di Caserta per 250 tese. Tre volte fu d'uopo far traversare al condotto delle valli su ponti, il primo di tre arcate a' piedi del Taburno; il secondo nella valle di Durazzano, formato da tre arcate molto elevate; in fine verso il monte detto *di Gargano*, l'acquidotto traversa una vallata in cui è stato eseguito il maggior lavoro, vale a dire un ponte a tre piani, di 1618 piedi di lunghezza e di 178 di altezza. Quest'ultima opera può gareggiare con quelle dei Romani. Il primo piano (quello a basso) ha 19 arcate, il secondo 27, il superiore 43. Le pile delle arcate inferiori hanno 32 piedi di grossezza al basso e di 18 in alto. La loro lunghezza è di 44 piedi; quelle del piano inferiore hanno di altezza 44 piedi. L'altezza totale è di 178 piedi.

La costruzione è di tufo, o di pietra tenera frammezzata da corsie di mattoni. Le pile sono rafforzate da contrafforti che danno una grande consistenza all'opera, ma che non lasciano di sformarne l'aspetto. Saremmo tentati di biasimarne l'impiego se non si pensasse che in tali lavori la solidità deve essere anteposta a qualunque altra.

L'acquidotto, nella sua totale lunghezza, ha 21,133 tese. La inclinazione del condotto è di un piede sopra 4,800 piedi. La massa d'acqua è di tre piedi, 8 pollici di larghezza su 2 piedi 5 pollici di altezza. Il serbatojo, o castello d'acqua, a cui l'acquidotto mette capo sulla montagna al nord di Caserta, è a 1600 tese dal palazzo, ed a 400 piedi al di sopra del livello del suo cortile. Tale acquidotto fu com-

piuto sull'entrare dell'anno 1759, e non furono impiegati che sei anni nella sua costruzione. L'immissione delle acque ebbe luogo il 17 maggio 1764. Nel momento in cui venne loro aperto il passaggio dalla parte della sorgente, alcuni colpi di cannone ne diedero l'avviso a coloro che stavano dalla parte opposta in cui le acque dovevano sboccare. *Vanvitelli*, secondo i suoi calcoli, aveva annunziato al re che l'acqua impiegherebbe quattro ore a percorrere quel cammino. Passato questo tempo, il re coll'orologio alla mano, ne avvertì *Vanvitelli*. Trascorsi altri minuti senza che l'acqua comparisse, il re fece notare di nuovo questo ritardo. Ma appena questa seconda osservazione cominciava ad inquietare l'architetto, un torrente d'acqua sboccò con ispaventevole fragore, a cui si unì ben tosto il rumore degli applausi; ed il re abbracciò *Vanvitelli*.

La direzione di così grandiosa intrapresa non impedì punto al *Vanvitelli* di consecrare ancora una parte del tempo e delle sue cure ad altre opere, che avrebbero potuto tenere occupato interamente un altro artista. Citasi una quantità di composizioni di cui fece il disegno, o furono eseguite in Napoli ed in altre città.

Egli costruì in Napoli, al ponte della Maddalena, la caserma della cavalleria, edificio d'un gusto severo e conforme alla sua destinazione, tanto pel carattere esterno, quanto per la comodità delle interne sue distribuzioni.

A lui viene attribuita la sala della Sagrestia e la cappella della Concezione a *San Luigi di Palazzo*.

Di quest'architetto è il colonnato dorico della piazza denominata *Largo di Santo Spirito*, per la statua equestre di Carlo III re delle Spagne.

Disegno di lui sono le chiese di San Marcellino, della Rotonda, dell'Annunciata.

Come pure la facciata del palazzo di Genzano, a Fontana Medina; la gran porta, lo scalone, ed il compimento del palazzo Calabritto a Chiaja.

Vi sono opere di lui a Resina, a Matalana, a Benevento; e a lui si attribuiscono in Brescia la sala pubblica; ed in Milano il nuovo palazzo arciducale.

Incaricato a Napoli della decorazione di tutte le feste pubbliche, egli sostenne degnamente la sua riputazione con belle composizioni analoghe a tale soggetto.

Fortunato in tutte le sue imprese, non provò che una sola traversia, e in Roma dove nacque e dove anche doveva cessare di vivere. Leggiamo nel Milizia che, per ristaurare l'acquidotto di *Acqua Felice* vicino a Pontano, egli aveva calcolato a due mila scudi romani la spesa dell'opera; ma essendo costata più di ventidue mila scudi, egli fu condannato a pagarne cinque mila del proprio.

Vanvitelli fu di carattere onesto ed affabile, d'un umore facile ne' rapporti ch'egli aveva con tutti quelli che doveva dirigere. Disegnatore infaticabile, egli non poteva vivere che studiando e lavorando. Dotto in tutto quello che si riferisce alla pratica ed al meccanismo dell'arte, egli ebbe un'eguale abilità in tutte le parti della distribuzione degli ordini e della decorazione. Dotato di ottimo giudizio e di un gusto sicuro, ebbe il merito di preservarsi dagli errori della scuola viziosa che lo aveva preceduto. Trasportato alle imprese grandiose, possiamo dire ch'egli vedeva in grande, e fu quegli che contribuì in Italia a divezzare gli occhi e gli spiriti dalle false maniere che regnavano ancora a' suoi tempi. La posterità l'ha collocato, senza verun contrasto, nel primo rango degli architetti della sua epoca. Forse, col suo palazzo di Caserta, egli ha fissato nel proprio paese l'ultimo termine delle grandiose intraprese proprie a svegliare il genio d'un'arte che non può essere incoraggiata che da cause politiche, da circostanze propizie, dalla ricchezza e dal lusso degli Stati. Egli mancò di vita nel 1773.

VARIETA' — (Variété) — Nelle opere artistiche è una qualità, che la teoria non saprebbe definire nè far ben comprendere, se non paragonandone la nozione al suo contrapposto, vale a dire alla *uniformità*, intesa come abuso dell'*unità*.

L'*unità*, primaria qualità di tutte le opere dell'arte, venne da noi abbastanza spiegata (V. Unita'); essa forma un tutto delle parti di cui è composta un'opera. È quella che, per mezzo del legame che stabilisce fra queste parti, come la natura suol fare rispetto agli esseri organizzati, porge allo spirito ed agli occhi il piacere di comprendere facilmente, di veder chiaramente, e di afferrare senza fatica lo scopo che l'artista si è proposto, le ragioni che lo hanno determinato all'impiego de' mezzi, di giudicare in fine del merito d'ogni invenzione.

Ma questa qualità, che si chiama *unità*, ha per così dire, da ciascun lato uno scoglio ch'essa deve evitare, e contro il quale vanno spessissimo ad urtare gli autori e gli artisti.

Egli è facilissimo il cadere dalla unità nella uniformità. Ed ecco l'effetto di questa. Per tema che lo spirito e gli occhi provino troppa fatica ed imbarazzo nel vedere e nel giudicare, l'uniformità stabilisce dovunque la identità, la somiglianza simmetrica, la ripetizione completa di tutte le parti, di tutti i dettagli, di tutte le forme, di maniera che il tutto potendo essere ravvisato in una parte, non rimane alcuna fatica nè allo spirito, nè agli occhi. Ma il nostro spirito, se ricusa di prender piacere a ciò che gli presenta qualche difficoltà, imbarazzo, complicazione, se sfugge la fatica, è per altro nemico di un riposo troppo lungo e continuato. Egli vuole dell'azione e del movimento in una misura determinata, ed il riposo non gli piace se non quando non è forzato. Fra l'attività della fatica e la inerzia della noja trovasi il punto medio, che è il secreto, in ogni arte, del piacere che ciascuna di esse può procurare al nostro spirito.

Se si abusa del raziocinio per restringere di troppo

la nozione della *unità* sino a farla avvicinare a quella dell'unisono, si ridurrà ogni arte ed ogni lavoro d'arte, a quella nullità di mezzi, a quella nullità d'effetto, che non lascieranno all'anima alcun lato su cui esercitare la sua attività, o la renderanno affatto inutile. Come il piacere dell'anima, negli oggetti che a lei si presentano, è quello di avvicinarli e paragonarli fra loro, essa non ha più nulla a fare là dove non ha luogo nè ravvicinamento nè confronto.

L'uniformità adunque, come noi la intendiamo qui, lungi dal rassomigliare alla unità, ne differisce anzi totalmente. L'anima ama e vuole l'unità, perchè essa vuole principalmente, che tutto quanto viene a lei presentato da vedere e da intendere, possa essere inteso e veduto a bastanza distintamente per afferrarne, senza fatica, i rapporti; perchè il disordine e la confusione sono per essa un oggetto penoso; perchè la semplicità, compagna dell'unità (V. Semplicita'), le rende facile, per l'ordine stabilito negli oggetti, l'azione di discernerli, di paragonarli, di giudicarli.

Ma questo vorrà forse dire, che l'anima nostra richieda, per esempio, alla pittura delle figure disposte sopra una stessa linea; all'architettura una facciata senza divisione e senza dettagli; all'arte dell'oratore, un discorso senza movimenti; all'arte del canto, degli accordi all'unisono; al poeta, un dramma senza azione, racconti senza finzione, composizioni senza episodj? No, senza dubbio: l'anima chiama per lo contrario la *varietà* in soccorso della unità. La varietà è per essa, ciò che è pel fisico,

Che sveglia ed alimenta l'appetito.

Se la *varietà* si lascia definire dal sentimento, quando se ne raffronta la nozione a quella della uniformità, che è il suo contrapposto, essa trova ben anche una spiegazione non meno sensibile nella differenza del significato e dell'idea che si deve associare alla parola diversità, impiegata sovente qual sinonimo di *varietà*. Non si tratta qui d'una esattezza gramaticale nel valore delle due parole. Diremo per altro che diversità sembra doversi più particolarmente applicare a ciò che riguarda il genere, e *varietà* a ciò che riguarda la specie. Diversità esprime l'idea d'una differenza marcata fra due oggetti, fra due azioni, fra due idee; *varietà* non esprime che gradazioni o dissomiglianze di poco rilievo. Dicesi la diversità dei colori, dei climi, dei caratteri, delle nazioni, dei costumi. La parola *varietà* indica le tinte dello stesso colore, le irregolarità d'un medesimo clima, le ineguaglianze d'un carattere, le disparità che si riscontrano nelle abitudini d'una stessa nazione, ne' gusti d'uno stesso individuo; si dirà la diversità delle credenze e la *varietà* delle opinioni.

Posto ciò, la diversità è meno propria della *varietà* ad entrare ne' temperamenti che sono compatibili colla unità.

Questi temperamenti devono esser tali che, senza alterare il principio dell'unità, le impediscano soltanto di cadere nella uniformità. Così la *varietà* non procederà sino al punto di attaccarsi al fondo delle cose, alle basi della invenzione, alle forme principali di un'opera, alle leggi che ne regolano la composizione e disposizione generale. No; ma quando questi grandi oggetti sono stati determinati, secondo gl'interessi dell'unità, la *varietà* interviene in tutti i dettagli, essa introduce nel partito generale della composizione, nelle masse del suo insieme, delle modificazioni di forme, d'effetto, di disegno, di carattere, le quali fanno che senza cangiare nè il piano, nè il motivo, nè l'intenzione dell'opera principale, esse danno un'attrattiva novella, eccitano lo spirito e gli occhi ad arrestarsi sovra oggetti che, ad un tempo medesimo, sono e non sono gli stessi. La *varietà* moltiplica così le creazioni dell'arte, come fa la natura, la quale, da un tipo simile, fa uscire una infinità di cose dissomiglianti.

Tale è l'idea della *varietà* che ci danno in ogni genere le opere dei grandi maestri. Per esempio, nulla in pittura concorre meglio a produrre *l'unità* di composizione di certi soggetti, quanto una certa affettazione di simmetria fra le masse corrispondenti delle due parti di un quadro. Raffaello ha sovente fatto uso di questo processo, ed alcuni critici hanno osservato, che questa specie di simmetria è gradevole allo osservatore, perchè offrendo, se così può dirsi, come un tutto in due parti eguali, esso facilita allo spirito ed agli occhi il mezzo di abbracciare il concetto e di godere del tuttinsieme. Lo stesso effetto noi richiediamo ad ogni edificio, il quale a scanso di duplicità è tenuto di osservare una simmetria, la quale ripeta in generale da una parte del suo alzato, il disegno dell'altra parte. Raffaello però, nella sua unità sino ad un certo punto simmetrico di composizione, ha saputo evitare l'abuso della uniformità. Se ne esiste l'apparenza nel partito generale della massa, ne ha con molta abilità prevenuto lo spiacevole effetto con una savia ed ingegnosa *varietà* di linee, di forme, di attitudini, di gruppi, d'acconciamenti e di mobili, da cui risulta ancora, per l'intelletto e per la vista, il diletto particolare che si prova nel vedere ad uscire una bellezza da ciò che avrebbe potuto produrre un difetto.

Siccome la *varietà* forma il prestigio della unità, convien riconoscere che, senza il principio dell'*unità*, la *varietà* non potrebbe aver luogo. Sono queste due qualità correlative, di cui non esiste l'una che sotto la condizione dell'altra; ed è ciò che fa ben distinguere la *varietà* dalla diversità, il cui correlativo è la uniformità: lo che significa ch'esse sono due difetti contrarj. Così non opponiamo la *varietà* in sè stessa all'uniformità; noi la consideriamo non tanto come il suo contrario quanto come il suo correttivo.

L'architettura è forse fra tutte le arti quella che per la natura delle cose è portata di più alla uniformità; ed all'articolo Uniformita' noi abbiamo anche preteso con questa parola ammettendo due significati

diversi, l'uno che è l'espressione di un difetto (come abuso od eccesso dell'unità); l'altro che non significa che una identità naturale tra le forme di qualche opera, l'architettura non poteva passarsi da quest'ultima specie d'uniformità. Tuttavia quanto più si riconosce la sua necessità nella esistenza di quest'arte, tanto più siamo forzati a confessare il bisogno che ha, come le altre, ed anche in causa di ciò più delle altre, d'introdurre la *varietà* nelle sue opere.

Così l'architetto, sino nella uniformità necessaria delle masse simmetriche di una facciata di fabbricato, vi saprà introdurre qualche varietà col mezzo di certi movimenti nelle linee, nelle sporgenze, nelle combinazioni de' loro dettagli. Saprà correggere la troppa uniformità d'una pianta con certe opposizioni di rapporti fra le parti, opposizioni che sono un artificio dell'arte per mascherare una simmetria troppo visibile. Saprà praticare, contro la uniformità obbligata delle parti principali dell'alzato, delle *varietà* con una ingegnosa mescolanza di pieni e di vuoti; delle parti liscie o lavorate, con un'alternata succession di ricchezze e di riposi, coll'impiego dei diversi caratteri degli ordini. Ma l'applicazione variabile all'infinito di tutti gli oggetti di decorazione e di ornato, di tutte le materie più o meno ricche, di tutti i colori, di tutte le sostanze di cui l'arte dispone, gli somministrerà delle risorse senza numero, le quali senza rompere l'unità dell'insieme, ne faranno per lo contrario risaltare viemmeglio l'effetto. Imperocchè, ripetiamo, la *varietà* è il contrario della uniformità, che è l'abuso dell'unità; ella serve anzi all'unità, la quale senza di lei cadrebbe in quella specie di uniformità, che si è veduto in teoria essere sinonimo di monotonia.

VASARI (Giorgio) nato in Arezzo nel 1512, morto nel 1574.

Tre sorta di talento e di merito, un solo de' quali avrebbe bastato per formare la riputazione di *Giorgio Vasari*, hanno raccomandato il suo nome e la sua memoria agli elogi della posterità. Pittore, architetto e scrittore biografico, egli potrebbe sotto ciascuno di questi titoli fornire materia di copiose notizie. Noi restringeremo nel più breve spazio che ci sarà possibile le notizie estranee all'arte di edificare, la sola sotto cui appartiene all'opera nostra di considerarlo.

Nella sua vita scritta da lui stesso, e che termina la serie di tutte le vite de' celebri pittori, scultori ed architetti conosciuti al suo tempo, *Vasari* si è esteso con molte particolarità sulle opere da lui eseguite in pittura. Incredibile ne è il numero, e certo nessun pittore non ebbe maggiore facilità, nè fu dotato d'un ingegno più fecondo e d'una maggiore celerità d'esecuzione. Appena si può citare la scuola dalla quale attinse le lezioni di pittura. Dopo di averne ricevuto i primi rudimenti da un oscuro maestro si mise a studiare da per sè le opere di alcuni rinomati maestri, e lo vediamo imparare a misura ch'egli opera, ed operare a misura che va imparando. Egli va di città in città, di per sè accetta tutte le opere che gli vengono commesse, si fa a poco a poco coraggio ad imprese maggiori, trova nei duchi di Toscana dei protettori, non fa la corte ad alcuno, e sa rendere ad un tempo indipendente il suo orgoglio, e dipendente senza bassezza. Egli si reca più volte a Roma, fa conoscenza con Michel Angelo, di cui per altro non fu allievo, se non che per aver disegnato da qualche sua produzione. Il *Vasari*, a dir vero, non fu nè discepolo nè imitatore di alcuno, e nemmeno saprebbesi dire a quale scuola particolarmente appartenga. Forse egli non ha nè i difetti nè le bellezze di alcuna. Egli si fece una maniera sua propria, maniera libera, speditiva ed il cui gusto, tenendo a un po' di tutto non fa alcuna impressione; di maniera che non lo si cita mai, non fu mai nè biasimato nè lodato, ed è escluso dal circolo di quei maestri, dai quali le generazioni seguenti, in uno od in altro genere, hanno preso lezioni e modelli. Egli praticò tutti i generi e tutti i processi della pittura, ed in tutti sembra aver portato una facilità di composizione e d'esecuzione, che sola può spiegare la quantità incredibile di opere ch'egli ha prodotto. Nella impossibilità di numerarle, ci contenteremo di richiamare la memoria del lettore sulle pitture della cancelleria e della *Sala regia* del Vaticano in Roma, e sulle grandiose composizioni delle vôlte della gran sala del *Palazzo vecchio* di Firenze.

Quando opere tali non hanno potuto far sopravvivere la riputazione di un pittore a quella de' suoi contemporanei; quando non hanno potuto collocare il suo nome nel piccol novero de' nomi illustri che tutte le età ripetono, e trasmettono alla commendazione delle età successive, bisogna ben credere che siavi stata una causa che la critica del gusto non deve ommettere d'investigare. Noi non abbiamo qui nè il tempo nè il mezzo di svilupparla, e una tale discussione ci allontanerebbe di troppo dallo scopo di un articolo in cui il *Vasari* non deve comparire che sotto il titolo di architetto. In due parole noi ardiremo di dire che il *Vasari* come pittore non si raccomanda in fatti per alcuna qualità speciale, perocchè non ebbe nè la espressione, nè il sentimento di unità e di nobiltà della scuola di Raffaello, nè la profondità e l'arditezza di disegno della scuola di Michel Angelo, nè la purezza nè la grazia di Leonardo da Vinci, nè il prestigio del colorito veneziano, e che fu coi Zuccheri uno dei pittori che precipitarono allora la pittura negli errori di un cattivo gusto, compresso da prima dalla scuola dei Caracci, ma che vedemmo ricomparire infine con maggior ardire verso la metà del secolo decimosettimo.

Come architetto il *Vasari* merita a parer nostro d'essere citato se non fra i primi maestri di quest'arte, e fra quelli di cui un genio particolare hanno reso classiche le produzioni, almeno tra gli uomini ingegnosi ed abili, che senza allontanarsi dal buon gu-

sto, hanno saputo conoscere e mettere in opera delle risorse di cui l'artista va sovente debitore al suo spirito anzichè al suo studio. In quest'arte il *Vasari* ebbe minori maestri che in pittura. Egli stesso ci fa sapere che, per rendersi ognor più utile al duca Alessandro de'Medici, che si occupava molto in opere di fortificazione, si mise a studiare la costruzione e a fare degli studj d'architettura. L'ingresso in Firenze di Carlo V nel 1536 gli fornì l'occasione di lavorare con Tribolo ne'disegni d'archi trionfali e di decorazioni, che furono ordinati pel ricevimento dell'imperatore. Due anni dopo il *Vasari* era in Roma per la seconda volta. Ivi passò tutto il tempo (egli dice) nel disegnare tuttociò ch'egli aveva ommesso nel primo suo viaggio, ed in particolare gli oggetti che la terra nascondeva sotto le ruine di Roma antica. Egli non dimenticò alcun'opera d'architettura o di scultura, e la quantità dei disegni ch'egli fece in quel tempo ascende a più di trecento. Ecco, secondo il suo racconto, a che si limitavano i suoi studj in architettura.

L'esaltamento alla cattedra di San Pietro del cardinale di Monte, sotto il nome di Giulio III, porse al *Vasari* l'occasione d'intraprendere una vera opera d'architettura. Il cardinale, passando da Firenze per portarsi al conclave, pronosticò ch'egli sarebbe stato papa, ed impegnò il *Vasari*, se avveravasi la predizione, di andarlo a trovare a Roma. Il *Vasari* non sì tosto intese la promozione del nuovo pontefice che si sovvenne dell'invito, e si affrettò di corrispondervi. Il papa lo accolse di nuovo, e gli commise la costruzione di quel casino di campagna situato fuori di *porta del Popolo*, i cui avanzi chiamansi presentemente *Vigna di papa Giulio*. Il *Vasari* ne fu il primo architetto, e pare che la maggiore difficoltà che abbia incontrato, fosse quella di soddisfare a tutti i capricci del papa, che non sapeva determinare le sue idee. Varj architetti successero al *Vasari*. Vignola fu quegli che portò più innanzi quest'edificio. Sembra che non rimanga del primo costruttore che la grotta o fontana sotterranea, al di sopra della quale l'Ammanati costrusse una bellissima *loggia*. Di tutte le spese del papa, e dei lavori di tanti valenti architetti non rimane ora che qualche ruina, in cui si va tuttora con piacere ricercando dettagli di gusto e preziosi vestigi della bella maniera del secolo decimosesto.

Il *Vasari* tornò a Firenze, ove più rilevanti imprese gli apersero largo campo di palesare il suo ingegno in architettura.

Di questo numero è senza dubbio quella del grandioso edificio denominato presentemente *gli uffizj*, quantunque, per un felice cambiamento di destinazione, sia divenuto specialmente il Museo d'arti, ora *Galleria di Firenze*. Non faremo parola dell'ottima distribuzione di questo magnifico locale, certo il più bello e più adatto che sia a tale destinazione; ma limitandoci all'esterno di tale monumento diremo che il *Vasari* si mostrò in esso architetto, ingegnere ed abile costruttore.

Questo edificio, composto di due ale paralelle di 210 passi di lunghezza, riunite alla loro estremità, sovra lungarno, da un corpo di fabbricato che le riunisce, per una lunghezza di 70 passi, forma una specie di corte circondata ne'suoi tre lati da portici, in cui il *Vasari* ha, forse per qualche ragione di solidità, adottato un partito di distribuzione piuttosto complicata. Sopra questi portici ricorre un attico sormontato da un piano di finestroni arcuati. Sebbene tutta questa composizione non sia un modello di purezza, dobbiamo però ammirarvi un bellissimo accordo e generalmente un partito altrettanto saviamente concepito quanto ben eseguito. I dettagli che il Ruggeri ne ha dati nella sua *Scelta d'architettura di Fiorenza* sono in generale puri e corretti, se si eccettuino alcuni capricciosi ornati di porte in luogo di frontoni, che erano tanto in voga ai tempi di Michel Angelo.

Una delle opere grandiose del *Vasari*, la quale il tenne occupato per molto tempo fu il rifacimento di tutto l'interno del *Palazzo vecchio*. Questo immenso fabbricato era stato di secolo in secolo modificato, raggiustato, senza un piano, senza un ordine, nè un metodo, a seconda de' bisogni e delle esigenze. Il granduca volle riordinare tutti questi elementi, ed incaricò il *Vasari* di fargli il disegno dell'intera restaurazione di questo interno, e secondo questo disegno anche un modello di legno, che lo ponesse in grado di ben apprezzarne la nuova distribuzione. Il granduca approvò il progetto e ordinò di dar mano all'opera.

Convien leggere ne'dettagli, che ce ne ha dato il *Vasari*, qual prodigioso lavoro sia occorso per questa restaurazione. L'interno fu interamente cambiato quanto alla costruzione ed alla disposizione. Alla confusione ed al disordine di tutte le parti che il caso aveva accozzato, si vide succedere un bellissimo scalone, una serie di grandi e belle sale, di gabinetti, di camere, di gallerie, con una cappella; in fine tutte le comodità che i cambiamenti introdottisi ne' costumi avevano resi indispensabili: tutte cose, la cui descrizione, difficilissima a chiarire colle parole, allungherebbe inutilmente quest'articolo.

Ciò che a noi par degno d'essere osservato in questo lavoro del *Vasari*, si è la cura che si prese, come architetto e pittore ad un tempo, di assegnare a ciascun locale della nuova distribuzione un soggetto di decorazione storico o allegorico in rapporto alla sua destinazione. Quindi gli appartamenti del granduca si componevano, nella serie de' singoli pezzi, della storia continuata de' suoi illustri predecessori. Ciascuna porta il nome d'uno di essi, cominciando da Cosimo il vecchio, di cui si veggono riportate dalla pittura le gesta più memorande. Vi furono aggiunti i ritratti de' suoi più cari amici, de'suoi servi devoti, e di tutti i suoi figliuoli. Ognuno de'Medici

aveva per tal modo un locale ad esclusivo onor suo, compresi Leon X, Clemente VII e Giovanni de' Medici padre. Un egual sistema fu seguito dal *Vasari* rispetto agli appartamenti della duchessa Eleonora; ciascuna stanza conteneva per soggetto di decorazione la storia di alcuna delle donne più celebri antiche e moderne.

Nell'atto di mostrare la nostra sorpresa per la fecondità dell'artista, e per la scelta di simili soggetti, dobbiamo deplorare che un ingegno più sperimentato, un gusto più puro, ed una maniera più elevata di dipingere, non abbiano dato ad opere così grandiose quel merito classico, che ne avrebbe propagata la fama in tutta l'Europa. Questo sentimento si prova particolarmente alla vista di questa gran sala, in cui il pennello del *Vasari* si esercitò con una inconcepibile libertà: monumento maraviglioso per composizione d'ornato, che può destare sorpresa, ma che non fa alcuna impressione, nè se ne conserva memoria.

Il *Vasari* fu ricompensato delle sue fatiche dal principe, con una generosità che eguaglia la grandezza dell'impresa, e l'attività colla quale fu eseguita. Oltre alla somma di danaro ed ai regali, ebbe in dono parecchie case in città ed in campagna. Fu onorato in Arezzo sua patria della carica suprema di Gonfaloniere e di altri impieghi, colla libertà di farsi sostituire da qualche altro concittadino. Tutti i suoi parenti furono colmati di favori e di doni.

Noi vorremmo poter parlare con maggiori dettagli di due monumenti d'architettura di cui ha fatto parola egli medesimo ma con troppa brevità. Tutti lodano il palazzo e la chiesa fabbricati in Pisa pei cavalieri di Santo Stefano. Si fa pure onorevol menzione a Pistoja d'una bella cupola architettata da lui; quella denominata della *Madonna dell'Umiltà*.

Il *Vasari* erasi fabbricato per sè una casa in Arezzo, ove recavasi per passare in riposo alcuni giorni della state. Ma per lui il riposo consisteva nel cambiar lavoro. Egli intraprese pertanto di ornare in diverse riprese l'abitazione che si era costruita; ne dipinse l'interno e l'esterno. Inclinato per natura ai soggetti poetici ed allegorici, egli decorò il soffitto della gran sala colle immagini delle dodici divinità principali. Fra gli altri soggetti, ideò di personificare tutte le città e tutti i paesi in cui aveva esercitato l'arte sua; e le figurò in atto di recare i loro tributi e le loro offerte, intendendo di significare con questo che i beneficj fatti ad esse col suo pennello avevano contribuito alla spesa di quella costruzione. Qualunque sia il grado del merito e dell'ingegno posseduto da questo artista, e qualunque sia il punto, a cui le molte opere da lui eseguite abbiano elevato il nome, noi siamo d'avviso che il titolo maggiore ad una gloria non peritura, si fondi sulla grande collezione trasmessa alla posterità, delle *Vite* cioè *de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*.

Il *Vasari* ci ha regalati documenti preziosi sulla origine di quella grand' opera, e sulle circostanze che lo determinarono ad intraprenderla. Noi sappiamo da lui, prima di tutto che, fino da giovanetto, erasi dato per passatempo a raccogliere in iscritto notizie sugli artisti, la cui memoria gli era più cara. Presentatasi una circostanza, che risvegliò in lui l'antica idea di quest' opera abbandonata, si accinse a compiere, ad estendere ed a perfezionarne l'insieme. Trovandosi una sera in casa del cardinal Farnese, ove soleva adunarsi il fiore de' personaggi più distinti in lettere ed arti, cadde il discorso sulla bella collezione dei ritratti degli uomini celebri che aveva riunito, nella galleria del suo magnifico palazzo in Como, Paolo Giovio il vecchio, uomo dottissimo, ed autore di molte opere. Paolo Giovio nella conversazione fece parte del progetto ch'egli aveva ideato, di fare cioè a questi ritratti altrettanti elogi; lo che porgerebbe a lui l'occasione di comporre un trattato che comprendesse le notizie biografiche sui più valenti artisti da Cimabue in avanti.

Ascoltò il *Vasari* con molto interesse questo discorso; ma egli aveva notato nella esposizione di Paolo Giovio molti errori intorno ai nomi e cognomi, ed alla patria de'varj artisti, intorno alle loro opere, ed in fine intorno ad una quantità di particolari che annunziavano, è vero, cognizioni generali, ma vaghe e superficiali. Il cardinale rivoltosi al *Vasari*: « Che ne pensate, gli disse, non è questo il soggetto di una grande e bell' opera? » Grandissima e bellissima, rispose il *Vasari*, purchè Paolo Giovio sia ajutato in questa impresa da qualche artista capace di mettere ogni cosa al vero suo sito, e di descrivere gli oggetti come sono veramente: e dico questo, perchè mi sono accorto che il suo discorso, ammirabile da un lato, contiene dall'altro certi dettagli inesatti e certi fatti troppo arrischiati ».

Il *Vasari* fu allora impegnato dal Cardinale e dallo stesso Paolo Giovio, a por mano all'opera, il cui soggetto sarebbe quello di raccogliere nel miglior ordine possibile, seguendo quello de' tempi, tutte le nozioni relative ai grandi artisti cominciando dal risorgimento delle arti. Egli accettò quest' incarico, e dopo averne composto un saggio, lo portò a Paolo Giovio. Questi lo incoraggiò a compier l'opera, riconoscendo egli la propria incapacità di trattare intorno a materie che richiedevano speciali cognizioni.

Da quell' istante il *Vasari*, a malgrado di molti lavori, seppe trovare colla sua attività il tempo necessario per le ricerche moltiplici e laboriose a cui dovette abbandonarsi. Abbiamo veduto dalle premesse notizie, che nessun artista condusse una vita più agitata della sua. Commissioni d'ogni genere lo avevano chiamato in moltissime città d'Italia. Egli aveva avuto occasione non solo di far tesoro di molte nozioni su tutte le scuole pittoriche, su tutti gli uomini distinti d'ogni paese; ma ben anche, come uomo intelligente e perito, aveva saputo classare la maggior parte degli ingegni e distinguere le maniere di cia-

scheduno. Egli ebbe pertanto il vantaggio di parlare di ciò che aveva veduto, ed i suoi giudizj mostrano la intelligenza della persona. Datosi a questo lavoro, seppe procurarsi molti mezzi colle sue corrispondenze, e racconta egli stesso di aver messo a contribuito gli scritti, pochi di numero a quel tempo, di coloro che avevano pubblicate opere intorno alle arti.

Quando si pensi alle difficoltà che vi erano a' suoi giorni di portare sì innanzi, come ha fatto il *Vasari*, una simile raccolta, non possiamo abbastanza ammirare il coraggio ch' egli ebbe di condurre a termine il suo lavoro. Dopo lui, dato l'esempio, si videro in ogni città d'Italia comparire alla luce collezioni storiche su gli artisti e le opere di cui l'amor patrio si compiacque di tramandare la memoria ai posteri. Ma il *Vasari* abbracciò tutta l'Italia nel piano dell'opera sua, e vi racchiuse la storia di tre secoli. Chi potrebbe dubitare delle imperfezioni, degli errori, delle ommissioni che vi si trovano? Questi difetti furono a lui rimproverati mentr' era ancor vivo, nè andò esente da critica.

La quale certo ebbe ragione in varj punti. Questo genere di storia fu trovato d' una natura affatto particolare. I materiali erano disseminati sopra diversi luoghi; mancanza di notizie scritte, tradizioni sovente sospette, molte inesattezze sui nomi stessi degli artisti, sulla età e sulle opere loro. Tutte queste difficoltà, ed una quantità di altre, avrebbero richiesto, per essere interamente superate, l' assiduità della vita intera di un uomo solo in ciascun paese. Il lasso degli anni aveva inoltre dato luogo a molti deperimenti, a molte traslocazioni e cambiamenti; eppure chi può citare un altro uomo, il quale, in un lavoro per lui secondario e, se possiam dirlo di sollievo alle altre sue fatiche, abbia portato in ciascuna delle innumerevoli notizie sparse nelle vite, lo scrupolo e la diligenza minuziosa, che ogni singolo dettaglio avrebbe richiesto? Tuttavolta egli è certo, che fu a' suoi tempi, ed anche dopo, l' unico uomo capace di adempiere a tale impegno; tanto è difficile che la critica del gusto si accoppii in un solo artista alla capacità, allo spirito delle investigazioni, ed alla facoltà di poter esprimere col discorso le idee delle arti del disegno, i giudizj delle scienze, e le decisioni ancor più delicate del sentimento! Se il *Vasari* non avesse composta quest'opera, probabilmente non sarebbe stata compilata da nessun altro artista; e forse tutti quelli che vennero dopo di lui non l' avrebbero intrapresa.

Ciò in quanto alla difficoltà materiale. Ora una difficoltà ben maggiore era quella non solo di dar giudizj incontrastabili sopra un' infinita varietà di soggetti, di maniere, di stili e di opere sottoposte a differenti cagioni, ma ben anche di soddisfare a tutte le prevenzioni locali, a tutte le rivalità di parti, a tutte le varietà dell'amor proprio. Il *Vasari* pertanto doveva andare incontro ad una quantità di dispareri, come vi andò diffatti. Ora egli avrà avuto, secondo gli uni, il torto di vantare soverchiamente certe opere mediocri; secondo altri, di abbassar troppo gl' ingegni distinti; e secondo taluno di non aver usato, nell'impiego delle forme lodatorie, gradazioni abbastanza variate, onde proporzionare il linguaggio al merito di ciascun' opera. Tale però è la ristrettezza di tutte le lingue in siffatto genere, che nessuno scrittore ha potuto evitare quest'ultimo rimprovero. E qual linguaggio potrebbe egli mai rinvenire tante forme caratteristiche di tali gradazioni quante ne abbisognerebbero per corrispondere alle infinite gradazioni, di cui la natura è prodiga nella distribuzione de' suoi doni?

La critica in ciò è altrettanto facile quanto l' arte è difficile. Per difendere il *Vasari* dai rimproveri di parzialità, basta il leggere le vite degli uomini più celebri, le cui opere sono presentemente da tutti ben conosciute, per rimanere convinti che intorno all'ingegno di tali uomini, quasi tutti i giudizj di lui sono stati approvati dalla imparzialità de' secoli successivi. Il *Vasari* fu accusato in Roma d'aver voluto innalzare Michelangelo al di sopra di Raffaello. A noi, per lo contrario, è sembrato, ch' egli abbia saputo tenere fra questi due emuli la bilancia con una grande imparzialità.

Quanto al modo con cui è stata compilata quest'opera, vale a dire l' ordine ed il metodo, la concordanza di tutti gli articoli fra loro, l'arte dello stile e l' ingegno dello scrittore, il *Vasari* presentando il suo lavoro agli accademici di Firenze, ha confutato con altrettanto senso che semplicità le critiche nelle quali ben credeva di essere incorso. Egli fa sentire d' essere ben lontano dal credere di aver toccata la perfezione, che la natura stessa de' moltiplici soggetti, che abbraccia la materia, aveva reso pressochè impossibile. Aggiugne, aver composta l' opera sua in diversi tempi, e malgrado le cure infinite ch' egli si prese, esser caduto in ripetizioni inerenti alla natura stessa del lavoro; non aver preteso di essere valente scrittore, ma di avere scritto da pittore ed a vantaggio della pittura. *Io ho scritto come pittore, e con quell' ordine e modo che ho saputo migliore.*

In una parola, l' opera del *Vasari* è e sarà sempre reputata il più bel monumento storico che sia stato innalzato dai moderni in onore delle arti del disegno. Sarà questa sempre una miniera preziosa, in cui, colla face di una savia critica, si troverà una quantità di nozioni che non si trovano altrove; e, come l' abbiamo già fatto intendere, l' opera sua vivrà finchè sussisterà il gusto per le belle arti; e quando tutte le pitture, di cui parla, saranno distrutte, egli propagherà ancora in tutti i secoli, colla rinomanza de' loro autori, quella del loro istorico.

VASBRUG o VAESBRUG, architetto inglese, che viveva ed era in grande riputazione in Inghilterra sul cominciare del secolo decimottavo.

Fu tra quelli che perpetuarono in quel paese il buon gusto e lo stile nobile e puro del Palladio, di

cui Inigo Jones aveva trasportato a Londra le tradizioni e gli esempi. Già Cristoforo Wren aveva dato, quantunque con uno stile meno corretto, un impulso all'arte di fabbricare in grande nella chiesa di San Paolo, e nel così detto *Monumento*, o colonna colossale eretta in occasione dell'incendio della città e della sua ricostruzione. È probabile che *Vasbrug* siasi formato alla scuola di quell'artista, dappoichè ignoriamo sotto quale maestro egli abbia studiata l'architettura.

Pare certo però ch'egli sia succeduto a Wren nelle grandi imprese. Citasi di lui una quantità di edificj, ne'quali non si ravvisa sempre il buon gusto de'suoi predecessori. Ma il principale e più famoso teatro del suo ingegno è a Blenheim nella contea d'Oxford. Fu quivi ch'egli edificò il vasto castello che la nazione inglese fece costruire per regalarlo al Duca di Marlborough in benemerenza della segnalata vittoria riportata da questo grande generale a Hochstet, o Blenheim nel 1704.

Il castello di Blenheim è uno de'più stupendi dell'Inghilterra. Il partito ne è generalmente grandioso. I dettagli sono nobili, il tutto concepito in modo da produrre un insieme maestoso, e ben si adatta al carattere bellicoso del proprietario. L'architetto per altro vi ha introdotto troppa diversità sia nell'impiego de'differenti ordini di colonne, sia ne'contrasti che sembra di avere a bella posta moltiplicato fra i membri del cornicione, come anche nell'impiego delle parti rustiche. Viene a lui rimproverata, nell'interno, una distribuzione di locali, la cui dimensione non corrisponde alla grossezza dei muri e della costruzione generale. Tuttavolta egli merita encomio per la decorazione degli appartamenti, che furono ornati con gusto, e arricchiti di pitture dal celebre Thornil, ch'era in que'tempi il più distinto pittore dell'Inghilterra.

I giardini di questo castello, disposti nello stile de'giardini irregolari, sono enunciati e citati a giusto titolo, come quelli che occupano il primo ordine fra i più bei giardini inglesi, e se ne trovano, nelle teorie dell'arte del giardinaggio, lunghe descrizioni che prolungherebbero inutilmente quest'articolo. Due soli oggetti meritano una particolare menzione, la quale non potrebb'essere ommessa in una storia che tratta dell'architettura; vogliam dire, il bellissimo ponte ad una sola arcata, di 100 piedi di lunghezza, sotto il quale scorre un canale d'acqua troppo piccolo per una tale larghezza. Lo che diede origine in progresso di tempo ad una satira, la quale paragonava la grandezza del ponte all'ambizione di Marlborough, e la pochezza dell'acqua alla sua avarizia.

La seconda opera architettonica che si ammira in questi giardini è la colonna colossale eretta sulla spianata che fronteggia il palazzo, in onore delle vittorie del gran capitano. Essa pare in tutto una imitazione di quella di Cristoforo Wren, alla quale non è inferiore che per la dimensione.

Vasbrug costrusse nel 1714 il castello Howard, pel conte Carlisle, nella contea di York, con giardini, parco, obelischi, ed altri oggetti d'abbellimento. Il palazzo ha 660 piedi di lunghezza. La sua facciata è a bugne, con pilastri dorici, inegualmente spaziati, il cui alzato comprende due piani. Le finestre sono arcuate e d'una lunga proporzione. Troppo risalti vi sono in questa disposizione. L'altra facciata è d'una composizione migliore, ed i pilastri corintj vi sono meglio distribuiti, vale a dire spaziati a intercolonnj eguali. Si ammira altresì in questo palazzo una grande e bella cupola.

Questo architetto era uomo piacevole ed accoppiava all'arte il gusto ed il talento per la poesia. Dicevasi a'suoi tempi che i suoi scritti erano tanto leggeri ed eleganti, quanto pesante e massiccia la sua architettura. L'epitaffio, per quanto si dice, augurava, che la terra non gli fosse lieve, atteso che in vita egli l'aveva di troppo caricata (nelle sue costruzioni).

VASCA — (Bassin) — Dicesi in genere d'un serbatojo d'acqua o d'un vase destinato a contenerne e ad attingervi. Le *vasche* a seconda del loro uso sono oggetto d'utile o di passatempo.

—— (edificio) — Ricetto murato, incamiciato di cemento o di piombo.

Vi son parecchi modi di costruire le *vasche*. Gli antichi le facevano di muratura intelaiata. Nei dintorni di Roma e di Napoli venivano intonacati di pozzolana; negli altri luoghi usavasi il cemento comune disposto a parecchi strati grossi un pollice circa e con tanta diligenza preparati da vincere col tempo la durezza delle pietre. Nell'applicare siffatti intonachi usavano gli antichi la cautela di rintoppare gli angoli foggiandoli a curva, fortificando così le *vasche* nei siti più deboli, e dove l'acqua tende con più forza a distruggerli. Formavano un po' concavo il fondo delle *vasche*, serbatoj o ricetti d'acqua, sicchè la massima profondità era nel centro. Il qual fondo unendosi con leggiera e graduata incurvatura ai muri circostanti fanno sparire l'angolo del fondo e il rendon più atto a resistere all'azione dell'acqua. Dell'eccellenza di siffatto provvedimento danno ampia prova nelle ruine d'antichi edifici, *vasche* e serbatoi a meraviglia conservati che tengon l'acqua come se scavati in un sol pezzo di marmo o di porfido. L'Italia moderna s'attenne in siffatto genere agli antichi esempi, e tutte le *vasche* o ricetti d'acqua si fanno in mura intelaiate egualmente con buona riuscita.

A Lione e in parecchie altre provincie di Francia ad intonacare le *vasche* adoperasi un cemento, detto calcitruzzo, fatto di calce spenta di fresco, frammischiata con arena e subito adoperata.

A costruire in questo modo una *vasca* è necessario che la grossezza del cemento testè descritto formante il muro di circuito sia la dodicesima parte del diametro interno, e che il fondo della *vasca* sia due terzi della grossezza del muro. E però, per una *va-*

sca di trenta piedi di diametro per due di profondità gli è necessario fare uno sterrato di 35 piedi per 3 piedi ed 8 pollici di profondità.

Principalissima cura debb' esser quella che le *vasche* poggino sur un terreno solido e fermo. A che gioverebbero le diligenze usate nel costruire e l' accurata scelta de' materiali, se il terreno inegualmente cedesse sotto il peso della ancor fresca costruzione? Accadrebbero allora fenditure per cui l' acqua farebbesi strada, ed alle quali tornerebbe impossibile metter riparo.

Sicuri della bontà e della conveniente fermezza, fatto lo sterro, si porrà il fondo, e ben battuto vi si stenderà uno strato di calcitruzzo da 18 a 20 pollici di grossezza, e posto per quanto è possibile d' un sol getto, acciò faccia un sol corpo. Al di sopra di questo strato bene allivellato e un po' battuto ergesi con tavole di abete una specie di chiuso circolare, che dà in certo modo il sesto della *vasca* da farsi. Il chiuso deve distare dall' orlo dello scavo un due piedi e mezzo, il quale intervallo riempiesi del ricordato cemento che si procura far colar d'un sol getto, mentre è ancor fresco quello del fondo perchè formisi un solo e medesimo corpo, nè resti pelo o fenditura da cui l' acqua possa filtrare.

Indurito il cemento e tolto l' assito lasciasi per alcun tempo seccare il tutto prima d' adattarvi l' intonaco e nella state sarà bene coprirlo a difesa dei raggi solari. Secco il primo cemento, se ne sovrapporrà uno di calce grosso un mezzo pollice, avendo la maggior cura di rintoppar gli angoli con leggiera curvatura come già, abbiam detto più sopra, praticavano gli antichi costruttori romani. Eseguita una *vasca* di questo modo con la debita cura e con scelta di materiali, la sua durata non ha limiti.

Se le terre entro cui vuolsi praticare la *vasca* fossero di riporto, lo scavo dovrà esser fatto più profondo d' un piede, e bene allivellato e battuto il terreno vi si adatterà una piattaforma di legname per tutto lo spazio che deve occupare la *vasca*, compresa anche la grossezza dei muri: la qual piattaforma sarà composta a graticolato di travicelli grossi dagli otto ai nove pollici distanti un tre piedi da mezzo a mezzo, e incassantisi a metà legno sì da formare perfetti quadrati: il graticolato s' adatterà ad un muramento in forma di bacino: se ne riempiranno gli intervalli di mattoni, di ciottoli, di frantumi, su cui si posano poi dei tavoloni che vi si attaccano con cavicchi di ferro: s' innalza finalmente la muratura a strati uguali per tutta l' estensione, affinchè il terreno si stivi uniformemente (V. Fondamento).

A Parigi e in parecchi altri luoghi si costruiscono le *vasche* a muri di rottami di pietra, rivestiti allo interno d' un forte intonaco di cemento grosso otto a nove pollici, e preparato press' a poco come il *beton*: gli operai lo chiamano un' incamiciatura di cemento.

Le Blond, Bélidor e la maggior parte degli autori che han parlato del modo di fare le *vasche*, dicono che basta dare al pieno ed al muro di circuito un piede di grossezza, sino a sei tese di diametro; ma è certo che la grossezza deve essere relativa al diametro delle *vasche*, e che l' additata non basterebbe per quelle che passano 18 piedi, massimamente nei muri all' ingiro. Consultata l' esperienza, si troverà che le *vasche* di miglior riuscita hanno la quindicesima parte del diametro dello spazio che racchiudono. E però, volendosi costruire una *vasca* di questa maniera bisognerà che il diametro dello scavo sia di due quindicesimi maggiore di quello dello spazio destinato al ricettar l' acqua e più profondo d' un quindicesimo di diametro: sicchè per una *vasca* di 30 piedi di diametro e 2 piedi di profondità bisognerà uno scavo di 34 piedi su 4, di cui due ne rimarranno pel massiccio del fondo compreso l' intonaco ed altrettanti pel muro all' ingiro. Si prenderà il terzo di questa grossezza per l' intonaco o l' incamiciatura di cemento: il resto sarà per il pieno tanto del fondo che dei muri.

Esaminato se il terreno su cui deve costruirsi la *vasca* è solido, o se ha bisogno di esser consolidato da una piattaforma, si costruirà il massiccio da fondo in pietrame duro o pietra da travertino, murato in calce formata di buona sabbia o in calce di fresco spenta. Su questo massiccio ben allivellato e fatto a bagno di cemento si alzerà il muro di giro pure in buon pietrame duro o in travertino; e perchè il cemento meglio s' attacchi al pietrame bisognerà aver cura di innaffiarlo d' acqua prima di porlo in opera come si pratica in Italia: a tal uopo si ha cura d' avere una o parecchie tinozze d' acqua, a norma della quantità degli operai. La qual precauzione è ottima, sendo che una delle principali cagioni del riuscir male le *vasche* deriva dal non prender cura gli operai nel costruire un muro che della bellezza della faccia esterna. Posano il pietrame sur un leggerissimo strato di cemento, la cui umidità vien tosto assorbita dall' aridità della pietra: con ciò il pietrame riman quasi sempre coperto da una polvere fina che gli toglie di far corpo col cemento. Talvolta gli operai trascurano altresì di mettere cemento nelle commessure a piombo; il mezzo del muro guarniscono solo di pietrame coperto da un leggiero strato di cemento, e con ciò oppone minor resistenza all' acqua che non ne opporrebbe uno di terra ben battuto: e però alla menoma screpolatura al luogo del cemento la *vasca* non può più contener acqua.

La muratura intelaiata di cui gli antichi servivansi pei muri di bacini, cisterne e serbatoi era infinitamente più solida di quella da noi usata a filari di livello: oltre i vizi prodotti dalla trascuratezza degli operai l' esperienza ha fatto conoscere che l' acqua s' insinua più agevolmente fra le commessure orizzontali continue, che fra le verticali o spezzate, come nella muratura reticolata e in quella che gli antichi chiamavano *opus incertum*. In quest' ultima specie

di murature il cemento avviluppa da ogni parte il pietrame e ben fatte che sieno riescono impenetrabili all'acqua indipendentemente dall'intonaco di cui si può ricoprirle. Questo intonaco poi non è necessario sia grosso come per muri ordinarj, nè ecceda il mezzo pollice.

La difficoltà di riuscire a far *vasche* durevoli costruendo muri a filari di livello come che rivestite di filari di cemento di sette ad otto pollici, e le spese che cagionano, han fatto imaginare di frapporre ai filari uno strato d'argilla, al qual uopo ecco il metodo indicato dagli autori sopraccitati.

Trattandosi d'una *vasca* di sei tese di diametro su 2 piedi di profondità, bisognerà scavare sette tese su quattro piedi. Gli si darà la stessa forma che alla *vasca* che si vuol costruire. Fatto questo scavo in un terreno sodo e col fondo ben preparato si costruirà intorno un muro di pietrame d'un piede di grossezza, in cemento o per maggior economia in argilla. Questo muro serve a contenere le terre dell'orlo dello scavo. Si stenderà poi sul fondo una superficie d'argilla già preparata e monda da ogni specie di corpi stranieri che cagionar vi potessero screpolature. Stendendo questa terra la si fa a pie' nudi pigiare da parecchi uomini, perchè tutta l'estensione del fondo non formi che un solo corpo ben compatto. Terminato il fondo e livellato si pratica tutt'intorno a 18 pollici di distanza dal muro che regge le terre una specie di piattaforma su cui erigesi il muro che deve formare il recinto della *vasca*, il qual muro gli operai dicono *a doga*. La piattaforma è necessaria perchè il peso del muro non produca un assettamento ineguale da cui poscia le scommessure e le screpolature da cui l'acqua si fa strada: e ciò accadrebbe infallibilmente posando immediatamente sull'argilla i primi filari di pietrame. La piattaforma dev'essere composta di tavoloni o membrature un po' più lunghi della grossezza del muro. I quali tavoloni grossi un due pollici e larghi sei, si posteranno di tre piedi in tre piedi perpendicolarmente alla direzione del muro che debbe addossarvisi e s'impianteranno di tutta la loro grossezza nell'argilla. Su questi tavoloni si inchiodano due file di tavole larghe quanto son lunghi i tavoloni, acciò il muro da erigervi sopra formi da ogni parte una piccola risega. Sulla piattaforma si costruisce il muro a doga, grosso un diciotto pollici.

Questo muro a pietrame e a bagno di calce deve essere, come abbiam detto più sopra, ben incamiciato all'interno. Finito il muro, o meglio ancora di mano in mano che si costruisce, empiesi l'intervallo tra esse e il muro, che regge le terre, o di sola terra o d'argilla impastata e apparecchiata come quella del fondo.

Taluni s'avvisano non far sulle prime che cinque o sei piedi di fondo tutt'attorno per poter soltanto posare la piattaforma che deve reggere il muro *a doga* e terminano il fondo dopo i muri e il rivestimento all'interno. Ma val meglio fare il fondo d'un sol getto che facendolo due volte mal si uniscono le parti e possono emergere disunioni da dar facile passaggio all'acqua.

Al di sopra del fondo d'argilla delle *vasche* stendesi un letto di sabbia di sei pollici, ed oltre a ciò si forma un pavimento di lastre di gres o di mattoni a coltello o a pietrame impastato con cemento. Copresi la parte superiore con lastre di pietra e formasi una piattabanda di malta sull'argilla per mantenerla fresca e impedirle di sgretolarsi.

L'amor del risparmio ha fatto imaginare un'altra maniera di costruire le piccole *vasche*, le quali non oltrepassano i dodici o quindici piedi di diametro.

Praticasi da prima uno scavo della stessa forma della *vasca*, con un piede di più di diametro ed uno di più di profondità. Il massiccio del fondo si fa grosso un piede, in muratura di pietrame e cemento, come i muri allo ingiro. Si riveste il tutto di lastre di pietra posate sul cemento e commesse a mastice grasso. E qui vuolsi notare che la mala posatura delle pietre all'ingiro non consente far circolari le *vasche*, chè scavando le lastre tagliasi il letto delle pietre, e le parti tagliate van suggette a fendersi mal poste che sieno per effetto del gelo o di qualch'altro caso. Ad ovviare siffatto inconveniente foggiansi a poligono regolare di tanto maggior numero di lati quanto è maggiore la grandezza, che però non deve eccedere i tre o quattro piedi. Queste lastre, di buona pietra, si faranno grosse quattro o cinque pollici, ed accuratissima, se si vuol l'opera durevole, ne sarà l'esecuzione: se non che le *vasche* esigeranno un continuo dispendio: le pietre si sposteranno, il mastice si fenderà e l'acqua finirà col perdersi.

Invece di pietre rivestesi talvolta l'interno di queste *vasche* di piombo. Vuolsi allora coprire il mastice del fondo e il muro allo ingiro di gesso, perchè la calce guasta il piombo, e a lungo andare lo decompone. Vuolsi inoltre particolar cura nelle saldature, massimamente verso gli orli perchè il sole non li faccia sgretolare: la qual specie di *vasche* va soggetta ad altri inconvenienti, ed ora il piombo gonfiasi ed ora s'aprono impercettibili screpolature per dove l'acqua si fa strada senza potervi opporre un riparo; il che spesso esige inutili riparazioni.

Il piombo d'altra parte è materia costosa e se la pigliano i ladri. La *vasca* di muratura, rivestita di cemento, accuratamente fatta e con debito risparmio, costa meno e dura più.

Praticansi talvolta nelle *vasche* due scaricatori, uno di fondo ed uno di superficie. I fontanieri collocano quello di fondo verso l'orlo della *vasca* e tutto il pendio da quella parte convergono: ma lo scaricatore vuolsi piuttosto praticar verso il mezzo. Ponendolo verso l'orlo, tutto lo sforzo dell'acqua diretto ad una parte in forza del pendio del fondo tende a rovinarlo più presto, in vece che dirigendolo verso il pendio del mezzo, tutta la massa d'acqua è in equilibrio e

non prevale più da una parte che dall'altra. Quanto allo scaricatore di superficie che serve a mantener l'acqua allo stesso livello poco importa sia praticato in un punto piuttosto che in un altro del muro di cinta.

VASCA (nei giardini) — Così definimmo uno spazio di consueto scavato in terra, di forma tonda, ovale, quadrata o a cono rovescio, destinata a contener l'acqua, tanto per utilità dei giardini, quanto per allettamento della vista.

La grandezza e la forma delle *vasche* possono variare all'infinito, ma più spesso la loro profondità è di due piedi o due piedi e mezzo, bastando 18 pollici ad attingervi acqua con un innaffiatoio. Si fanno più profonde quando vi si vogliono mantenervi dei pesci o potervi passeggiare in battello: nei quali casi si potranno dar loro, ma non di più, quattro piedi e mezzo di profondità: nè già tali misure sono assolutamente determinate: ma se oltrepassano certi limiti la *vasca* si cambia in vivaio, canale, serbatoio ecc. (V. queste parole).

Qualità essenziale d'una *vasca* è di tener l'acqua, e però la materia che ne tappezza il fondo vuolsi tale da resistere a questo elemento, ben compatta quindi, per non lasciare screpolatura nè crepaccio, da cui l'acqua possa farsi strada.

Suo principal pregio consiste nella limpidezza dell'acqua. Praticansi quindi le *vasche* fra le stese di verdura all'aperta e non di rado ne' boschetti e nelle selvette, e il cigno che vi veleggia superbo ne anima la superficie.

Il più naturale ornamento delle *vasche* è il getto d'acqua, la cui altezza deve essere proporzionata alla superficie dell'acqua. Il getto d'acqua somministra alle arti i più svariati argomenti di decorazione, che vorrannosi però scegliere tra le scene acquatiche. (V. Getto d'acqua).

Mille allegorie si presteranno all'invenzioni dell'artista, abbellendo il centro e gli orli della *vasca*. Il qual genere di decorazioni non si addice però che ai giardini regolari e simmetrici. Laddove l'arte par nascondersi e dar campo allo sbizzarrirsi della natura la *vasca* non si presenterà più nè poligona nè circolare, costretta nei geometrici contorni d'un marmo sfarzoso; ma starà fra ronchioni e sassi in cui si specchiano all'intorno l'erbe e le fratte.

Ne' splendidi giardini la *vasca* può spiegare tutta la sua magnificenza. Oltre i marmi e i preziosi metalli posti all'ingiro, a norma della sua posizione, potrà dar campo a tutte le ricchezze dell'arte, a tutte le maraviglie della decorazione, statue di fiumi o di naiadi sugli orli, gruppi di tritoni, mostri marini da cui spiccasi l'acqua. Talvolta ti raffigura un bagno consacrato a una divinità, e la scena surge di mezzo alla *vasca* medesima, o s'addossa al muro di terrazzo che la domina. Là può la scultura sviluppare i suoi prestigi. Versaglia ne offre i più pomposi modelli di decorazione applicati in grande alle *vasche*, e quel giardino ha più ricchezza di quanto possa vantarne in tal genere tutt'insieme il rimanente d'Europa.

Vasca a balaustri — (Bassin à balaustrade) — È una *vasca* il cui vano più basso del livello del pian terreno è circondato di pietra, di marmo e di bronzo, come ai bagni d'Apollo a Versaglia.

Vasca con canaletto all'ingiro — (Bassin à rigole) — *Vasca* il cui orlo di marmo o di pietra focaia ha un canaletto scavato all'ingiro, d'onde di tratto in tratto spiccasi un getto d'acqua che empie il canaletto e dalla balaustrata si riversa nella *vasca* come alla fontana della roccia nei giardini del Vaticano a Roma.

Vasca da bagno — (Bassin de bain) — Erano presso gli antichi edifizi di forma rettangola con ai lati gradini da cui scendevasi per entrare nel bagno. (Vedi Bagno).

Vasca di scarico — (Bassin du décharge) — Era nella parte più bassa del giardino un corpo d'acqua a canale entro cui scaricavano tutte le acque dopo aver servito al giuoco delle fontane, ai getti ed alle cascate ecc. e dove recavansi poscia al più vicino fiume o canale. Tale era il gran corpo d'acqua al piede della cascata di Sceaux vicino a Parigi.

Vasca di fontana — (Bassin de fontaine) — Tale è il nome che si dà alla *vasca* che riceve le acque d'una fontana, e ve ne sono di due maniere: ad altezza di appoggio al di sopra del pian terreno d'una corte o di una pubblica piazza; e *vasche* innalzate su parecchi gradini con un ricco profilo di modanature e di forma regolare come quelle della piazza Navona a Roma.

Vasca di divisione — (Bassin de partage) — È, in un canale praticato artificialmente, il luogo della sommità del livello di pendio, e dove le acque si uniscono per continuare nel canale. Il punto laddove tal unione succede dicesi di divisione.

Vasca a conca o nicchio — (Bassin en coquille) — *Vasca* fatta a conca o nicchia in cui l'acqua si riversa cadendo come alla fontana Barberina a Roma.

Vasca scolpita — (Bassin figuré) — È la *vasca* il cui piano ha parecchi corpi o riseghe, retti, circolari, o a cono ecc.

Vasca (bacino) — (Rond d'eau) — Grandi *vasche* circolari nei giardini.

VASCELLO-VASE — (Vaisseau) — La parola *vascello* è formata da *vasello* o *vase*, arnese destinato a contenere dei liquidi.

Per analogia e per effetto di tal rassomiglianza qual misura di capacità, considerato un bastimento come atto a ricevere una carica qualunque e a trasportarla per acqua fu detto dagli Italiani *vascello*.

Per la medesima ragione dassi il nome di *vase* a una grande aula, sala, galleria o chiesa, paragonandole a un *vase*, la cui capacità può contenere una moltitudine di gente.

VASO — (Vase) — Non può appartenere al nostro assunto il considerare i *vasi* e l'arte di fabbricare a norma degli innumerevoli usi ai quali li trascinano

i bisogni della società, o entrare nei processi della loro fabbricazione, in ragione della forma e della materia di cui si compongono.

A noi non ispetta il toccare questi due ultimi punti se non come oggetto della classe degli ornamenti di cui si abbelliscono l'interno e l'esterno degli edifici, e se vuolsi ancora sotto il punto di vista della bellezza che l'arte ed il gusto possono loro procurare. Quest'ultima considerazione fu già argomento agli studi di alcuni ammiratori dell'antichità, i quali si piacquero far notare in questa parte ben secondaria delle opere greche lo scelto sentimento del bello, lo stesso principio di purezza ed elegante semplicità che distinguono i più grandi monumenti dell'arti loro. Riconobbero che in generale gli artisti di questo genere aveano saputo dare ad ogni specie di *vasi* od utensili la forma ad un tempo meglio opportuna al loro uso e più piacevole all'occhio. Talvolta prendeasi per base il parallelepipedo, perchè l'occhio meglio comprende una tal forma. In altri adottavasi la linea circolare o leggermente scema o un tal po' dilatata. In tutti mostravasi osservato il principio dello scansare le parti a spina pesce angolari ed ogni maniera di duplicità di contorno.

Generalmente potrebbesi ridurre a piccol numero di forme elementari e primitive la configurazione dei *vasi* antichi. Ma però mal saprebbesi contare tutte le varietà a cui gli antichi seppero foggiare sì fatti capi senza dare in stranezze e complicazioni; mal saprebbesi indicare in quante maniere modificarono gli ornamenti senza alterarne il tipo, con che arte traessero dalla necessità stessa il pensiero per adornarli.

Parlando sotto il rapporto dell'arte e del gusto dei *vasi* antichi noi non vogliamo escludere i *vasi* destinati ai famigliari bisogni. La scoperta d'una moltitudine di utensili usuali, scavati in ottimo stato dalle rovine d'Ercolano e di Pompei, provarono che un genio medesimo presiedeva in tutte le officine a determinare la forma dei più comuni oggetti, come alla composizione di grandissimi e ricchissimi capi d'arte.

Ma vuolsi dire che in nessun tempo o presso nessun popolo il lusso dei *vasi* fu recato a sì alto grado di profusione, varietà, ricercatezza e magnificenza. Più d'una cagione dipendente dalla vita civile, dalle consuetudini politiche e dalle pratiche religiose ne moltiplicò l'uso. I *vasi* o vasellami formarono il più ricco ornamento delle tavole e dei banchetti: nel loro numero, nella nobiltà della loro materia, nell'eleganza e squisitezza del loro lavoro ponevano lor vanto i più grandi e i più ricchi: formavano precipuo sfarzo degli abachi e delle credenze che aprivansi ed esponevansi come oggetti di ostentazione nelle feste alla pubblica curiosità. I *vasi* erano materia di doni nei rapporti politici degli Stati. La storia mille e mille volte ricorda siffatto genere di liberalità massime verso gli Dei. Nessun'offerta fu più comune, e le conquiste e le rapine dei Romani ne fecero rifluire a Roma, da ogni parte del mondo conosciuto, un'immensa quantità.

Non v'ha specie di confronto in questo genere tra il lusso del paganesimo e quello del cristianesimo. Le pratiche religiose degli antichi erano ad un tempo pubbliche e private: ognuno aveva in propria casa un larario cui deponeva molti di quegli *ex-voto* che una devota cerimonia moltiplicava all'infinito. Credesi, o almeno supponesi che i *vasi*, i quali, giusta l'uso più generale accompagnavano il morto nella sua tomba, avessero durante la vita di lui ornato il suo domestico oratorio. Ma nessuna fonte fu più feconda per l'uso di *vasi* di ogni maniera quanto quello dei sagrifici, gran parte dei quali consisteva in abluzioni, in libazioni, in effusioni di liquidi. E però gli opistodomi dei tempi, divenuti, come è noto, i tesori in cui conservavansi le ricchezze religiose, dovettero convertirsi in collezione di capilavori di plastica e di toreutica in fatto di *vasi*, e a quest'opere applicavansi le materie più rare e i più ricchi metalli. Tutti questi splendidi capi perirono; non si è trovato come ben può credersi, un sol *vaso* d'oro, e pochi se ne rinvennero d'argento. Il bronzo tentò meno la cupidigia, e i gabinetti ne possedono in buon dato. L'argilla la materia più fragile ne trasmise innumerevole quantità di modelli di *vasi*, singolarità dovuta alla scoperta d'un numero prodigioso di sepolture che tolte da parecchi secoli a tutte le investigazioni conservarono e van sempre restituendoci i *vasi* di terra cotta e inverniciata sepolti coi morti.

Oltrechè le pitture di questi *vasi* sono tesori d'arte e d'archeologia se ne possono ancora trar nozioni relative alla varietà delle forme sulle quali esercitossi un tempo il gusto dell'arte greca. Tale è il numero ormai infinito di questi oggetti d'ogni sorta di dimensioni che è a presumersi che chi volesse esercitarsi a riprodurre tutte le varietà delle forme di *vasi* fra gli antichi non potrebbe a meno di trovare in una sì vasta collezione l'universalità dei tipi di tutti quelli che si sono perduti, come ancora di quelli che la scultura in marmo ne ha conservati. Ma troppo mi dipartirei dal mio assunto se volessi soltanto propormi di toccar quest'analisi.

Non devo, come dissi sin dal principio, considerar l'uso dei *vasi* se non se sotto il rapporto degli ornamenti che procurano agli edifici. Presso gli antichi il *vaso* considerato come urna cineraria dovette formare e forma in fatti la parte superiore delle tombe, alle quali si diè la forma di colonna o di cippi. Il qual uso, che nelle pratiche moderne non è più se non un simbolo consacrato dalle memorie dell'antichità, adottasi in molti funerarj ornamenti, e vi si impiegano talora vaghissimi marmi.

Troviamo un esempio notevole di *vasi* collocati come ornamenti degli acroteri al tempio di Giove ad Olimpia. Sembra che questi vasi fossero grandi bacini di bronzo. Ma l'antichità ne trasmise una quantità di grandi *vasi* di marmo che sembrano aver

dovuto figurare nei monumenti e nelle opere di decorazione architettonica; tanto sembra difficile il congetturare avessero altra destinazione. Non vogliamo parlare dei due *vasi* ornati di bellissimi bassirilievi rappresentanti l'uno il sagrifizio di Ifigenia, l'altro un'orgia. Tutti conoscono l'eccellenza della loro scultura, la bellezza dei loro ornamenti e quella della loro forma. Poche sono le collezioni antiche in cui non trovisi qualcuna di siffatte produzioni. Il museo Capitolino a Roma ci mostra pure nella stessa forma di calice un gran *vaso* col corpo tutto ornato di fogliami e volute d'ottimo gusto. Si possono citare ancora due altri grandi *vasi* di questo genere: l'uno di basalto al Museo Vaticano, e che ha per ornamento una serie di maschere sceniche: l'altro alla villa *Lacili* con mascheroni di fortissimo rilievo. Tutti a due sono in forma di coppa. Ciò basta per ricordare al lettore un gran numero d'altri *vasi* somiglianti, quantunque in minori dimensioni; e la forma, le sculture e molt'altre considerazioni non permettono di supporre loro altra destinazione fuor quella di ornare i monumenti d'architettura, le gallerie, i portici, i giardini.

Non diremo che ad imitazione di quegli antichi esempli abbiano i moderni moltiplicato i *vasi* in tutte le parti dei loro ornamenti. Tal pratica non avea bisogno nè di modelli nè di autorità. Il qual argomento offrirebbe piuttosto alla critica più d'una riflessione su gli abusi che se ne son fatti: nè certo volgerebbesi sull'uso frequente dei *vasi* nei giardini ove per sè stessi sono richiesti, massimamente se adoperati a contener piante, ceppi di fiori ed arbusti. Astrazion fatta anche da quest'uso utile, un grande e bel *vaso* di marmo diventa, in ogni luogo in cui trovisi convenevolmente collocato, un oggetto di decorazione che vedesi con piacere. Ben s'addicono alla sommità dei piedritti o pilastri d'un cancello o di tutt'altro ingresso d'un cortile o d'un giardino, e dappertutto insomma ove si possa supporli oggetto d'utile o almeno d'ornamento. Nè potrà condannarsi che l'architetto considerando certi *vasi* sotto un rapporto allegorico, quasi ricordando l'uso ai quali sono consacrati, li faccia entrare in bassorilievo nella composizione di alcuni ornamenti da chiesa.

Un gran *vaso* fu collocato sulla sommità della gran colonna che chiamasi a Londra il *monumento*; il qual *vaso*, come è noto, indica il luogo in cui terminò l'incendio che ridusse in cenere la maggior parte della città: ma a fatica vorremmo dar conto del perchè di tutti que'*vasi* che veggiamo servir di ornamento alla sommità d'ogni maniera di fabbriche: son luoghi comuni i quali per ciò appunto che son dappertutto, nulla vogliono esprimere in nessun luogo. Le patere, i bracieretti, i *vasi* da profumo posti in cima alle case, sulla sommità d'un edificio, van di conserva con tanti altri ornamenti e riempitivi tanto nulli per sè stessi che non si meritano nemmanco un pensiero del critico.

Abbiam detto come i *vasi* facessero parte della decorazione architettonica interna o dei capi di lusso accessorj più che altro dell'edifizio. *Vasi* o di preziosa materia, o in cui la materia è vinta da squisito lavoro, o notevoli per forma o per antichità, fan bella vista di sè o nelle gallerie o nelle biblioteche o nelle sale destinate ai convegni. Talvolta mostransi su tronche colonne, alternate con erme ora in scansie, per libri ed argenti, e talvolta un *vaso* ornato di bassorilievo e di pitture, occupare il centro d'un locale perchè si possano, girandovi attorno, gustare i soggetti rappresentati sulla circonferenza.

I *vasi* destinati all'ornamento dell'architettura sono più naturalmente quelli in scultura decorati di figure in marmo, in metalli, e convengono tanto all'esterno quanto all'interno: all'interno però sono esclusivamente riservati i *vasi* decorati di pitture, dei quali non conosciamo di antichi fuor quelli già menzionati, formati d'argilla cotta coperti d'un colore per lo più nero e che servono di fondo a figure a contorni spiccanti per diversi colori. Ma in generale siffatte opere sono piuttosto disegni che pitture. Almeno l'arte della pittura non vi si è mai esercitata come nei quadri, a segno di produrre col misto delle tinte e l'intelligenza del chiaroscuro e delle degradazioni, gli effetti del vero.

L'arte moderna andò più oltre nell'applicazion dei colori e nelle risorse della pittura ai *vasi*. L'estensione e i progressi delle scienze naturali recato avendo al più alto punto la fabbrica delle porcellane, si formarono come oggetti di lusso e di ornamento *vasi* di grandissima dimensione. Il bisogno d'ornare spaziosissime superficie chiamò l'arte della pittura con tutte le sue illusioni a decorare la circonferenza dei *vasi*. Se un certo gusto fondato sulla natura propria d'ogni cosa avesse presieduto a quest'uso della pittura, alla scelta degli argomenti ed al quanto poteva promettersi d'illusione, non potrebbe negarsi che l'arte di dipingere i fondi della circonferenza. Alle convenienze di questo genere sarebbesi uniformato il pittore attenendosi alle norme della decorazione nelle composizioni dette a rabesco eseguite su pilastri od altre superficie di cui non si deve, nemmeno apparentemente, alterare il fondo. Le quali convenienze sono egualmente indicate dal principio osservato sempre nell'antica scultura di rispettare nei bassirilievi i fondi sia dei *vasi*, sia dei garbi delle colonne, sia delle superficie, abbandonate dall'architetto allo scalpello a patto di rispettarne l'integrità e non produrre apparenza di vuoti laddove la ragione fondamentale vuol che si vegga un pieno od un massiccio. La pittura avrebbe per egual modo potuto far girare intorno alla circonferenza d'un *vaso* figure poste in armonia col fondo, di cui avrebbe rispettato l'apparente integrità, o il garbo stesso del *vaso*.

Si è veduto al contrario il garbo d'un *vaso* dipinto, raffigurare il fondo d'un quadro, lontananze, prospettive, paesaggi, cielo e mare, sicchè il *vaso* spariva sotto l'illusione pittorica. Tali sono gli abusi

derivanti dalla confusione delle idee e degli elementi d'ogni cosa quando abbandonati alla speculazione della moda e della novità, i capi d'arte più non sono cercati se non come oggetti dispendiosi, diciamo ancora quando non corrispondono ad alcuna destinazione atta a determinare il carattere ed il gusto.

Si dà il nome di *vaso* a diversi oggetti così chiamati a cagione di qualche rassomiglianza o analogia di forma o d'uso: così si dice:

Vaso di capitello — (de chapiteau) — È quando nella configurazione del capitello corintio ne forma il corpo o la massa che si riveste di foglie, caulicoli e volute. Questo corpo in fatti, spoglio dei suoi ornamenti, ha la forma di quei *vasi* che diconsi calici; e chiamasi pure *campana* perchè nella consueta sua posizione la campana presenta la figura di questo *vaso* rovesciato.

Vaso di corona — (d'amortissement) — Nome dato ad un *vaso* che termina in difetto d'altri ornamenti la decorazione delle facciate di molti edifizi: per lo più è isolato: bene spesso ornato di ghirlande e talvolta coronato di fiamme. Si adoperano ancora siffatti ornamenti nell'interno o a basso rilievo, o a tutto rilievo, sulle porte e sui cammini ecc.

Vaso di fastigio — (d'enfaîtement) — Son *vasi* posti sul vertice della sommità d'un edifizio, per lo più di piombo e talvolta dorati. Se ne veggono esempli al castello di Versailles.

Vaso di pergola — (de treillage) — Opera d'ornamento a intrecciature di verghe di ferro e di legno, foggiata a mo' del *vaso* che si vuol rappresentare; adoperasi come d'acroterio sui portici e pergolati dei giardini. Anche ne' *vasi* di questa specie, come in quelli formati di più solida materia, si imitano fiori e frutti.

Vasi di sacrificio — (de sacrifice) — Si fa negli ornamenti architettonici una classe a parte di questa specie di *vasi*, e se ne distinguono di due generi, quelli che servivano al culto del paganesimo e che trovansi rappresentati su parecchi avanzi di religiosi antichi monumenti. Erano questi *vasi* particolarmente il *thuribulum* in cui riponeasi l'incenso, il *proefericulum* ed il *simpulum*; il primo de' quali in forma di ampollina ornata di sculture e il secondo più piccolo a mo' di lampada, servivano alle libazioni nei sagrificj. Così veggonsi ancora conservati sul fregio corintio del tempio di Giove Statore a Roma. Nei sacri edifizj del Cristianesimo si adottarono spesso come materia d'ornamento in basso rilievo, i *vasi* consacrati alla religione, come calici, ampolle, patene ecc.

Vasi da teatro — (de théâtre) — Erano a detta di Vitruvio certi *vasi* di rame collocati in faccia alla scena sotto i gradini del teatro in cui stavano gli spettatori. Questi *vasi* servivano a rendere più sonoro il locale, e giovavano nel tempo stesso alla ripercussion della voce.

Non ci proporremo qui dar conto di questa pratica dei Greci nella disposizione e nell'ordinamento dei loro teatri. A ben trattare una tal materia esigerebbesi cognizioni musicali estranee affatto all'oggetto principale di quest'opera. Tuttavia, a creder nostro, le nozioni sempre più estese procacciateci dai viaggi sulla costruzione di grandissimo numero di teatri greci potrebbero metterci sulla via di spiegare un tal metodo. Il capitolo di Vitruvio che riportiamo per intero, nè sembra dar conto di siffatta pratica. Rimane provato dai tanti avanzi di teatri che scorgonsi in Sicilia, in Grecia e nell'Asia minore ove fiorirono le greche arti, che l'uso generale scelse ad innalzarvi un teatro la china di un monte o un luogo preparato dalla natura, o scavato dall'arte nel masso stesso d'una roccia, ove lasciavansi gli scaglioni se pur non si recavano colà già belli e preparati i gradini di pietra. Nell'uno e nell'altro modo gli è certo dover essere il fondo, che noi chiamiamo adesso anfiteatro, sordo di sua natura e privo della facoltà di ripercuotere il suono. La differenza stabilita da Vitruvio su questo punto d'acustica fra i teatri greci e le costruzioni dei teatri romani del suo tempo darà forse qualche maggior probabilità all'ipotesi spiegativa che abbiamo prodotto.

Ecco dunque le parole di Vitruvio sui *vasi da teatro* (*lib. v, cap. v*).

« Si formano i *vasi* di rame secondo le regole ma-
» tematiche, giusta la grandezza del teatro: cioè a
» dire di struttura tale, che toccati diano i suoni di
» quarta, quinta, e consecutivamente fino all'ottava
» di ottava. Indi formate le celle fra i sedili del tea-
» tro, ivi si situano con distribuzione musica, ed in
» modo che non tocchino punto il muro, anzi abbiano
» intorno intorno e di sopra dello spazio. Si pongono
» anche riversati e dalla parte che riguarda la scena,
» abbiano un sostegno non meno alto d'un mezzo
» piede. In fronte a queste celle si lasciano delle
» aperture di sopra il piano del grado inferiore, lunga
» ciascuna piedi due, larghe mezzo ».

« Per determinare poi i luoghi ove si hanno que-
» ste a fare, si avrà questa regola. Se il teatro non
» sarà molto grande, si stabilirà il giro alla metà
» dell'altezza: in esso si facciano tredici cellette di-
» stanti fra loro per dodici intervalli eguali, sicchè
» quei tuoni, che suonano il *nete-iperboléo*, si si-
» tuino i primi nelle celle che sono alle due estre-
» mità di una parte e dell'altra: i secondi, comin-
» ciando dai due ultimi, suonino la quarta, cioè il
» *nete-diezeugmeno*, i terzi, la quarta che è il *nete-*
» *parameso:* i quarti la quarta *nete-sinemmeno*: i
» quinti la quarta *meso:* i sesti la quarta, cioè l'*ipa-*
» *temeso:* in mezzo finalmente uno, che è la quarta
» *ipate-ipato*. Con un tale spediente, la voce che esce
» dalla scena, spandendosi attorno come dal centro,
» e percuotendo la cavità di ciascun *vaso* rimbom-
» berà con maggior chiarezza ed armonia per la cor-
» rispondenza dell'accordo ».

» Ma se la grandezza del teatro fosse maggiore
» allora tutta l'altezza della scalinata si divide in

» quattro parti, acciocchè si formino tre registri di
» buche a traverso, uno per l'armonico, il secondo
» pel cromatico, e il terzo pel diatonico. Il primo
» cominciando di sotto servirà per i tuoni armonici:
» in quello di mezzo i primi *vasi* nelle due estremità
» del giro saranno quelli che avranno il suono iper-
» boléo cromatico: i secondi la quarta diezeugmeno
» cromatico; i terzi la quarta sinemmeno cromatico;
» i quarti la quarta meso cromatico: i quinti la quarta
» ipato cromatica: i sesti il paramese, il quale ac-
» corda coll'iperboléo cromatico in quinta e col meso
» in quarta. In mezzo non vi va niente, perchè non
» vi è suono nel genere cromatico, che abbia coi
» detti accordo di consonanza ».

« Nell'ultima divisione poi, ossia registro di buche,
» nelle prime all'estremità si pongono i *vasi* del suono
» iperboléo diatonico: nelle seconde la quarta die-
» zeugmeno diatonica: nelle terze la quarta sinem-
» meno diatonica: nelle quarte la quarta meso dia-
» tonica: nelle quinte la quarta ipato diatonica; nelle
» seste la quarta proslambanomeno: in mezzo il meso,
» il quale accorda in consonanza di ottava col pro-
» slambanomeno e di quinta coll'ipato diatonico che
» se mai volesse alcuno intender meglio queste cose
» osservi la figura disegnata con regole musiche. Che
» ci ha lasciata Aristossene formata con gran sapere
» e fatica colle divisioni generali dei tuoni: quindi
» chi porrà attenzione a queste regole, alla natura
» della voce, e al gusto degli ascoltanti, saprà più
» facilmente formare con tutta la perfezione i teatri ».

« Può forse dire alcuno che molti teatri si sono
» ogni anno eretti in Roma, eppure in nessuno di
» questi si è osservata veruna di queste regole. L'in-
» ganno nasce perchè non hanno riflettuto che tutti
» i teatri pubblici così fatti sono di legno e hanno
» tanti intavolati che per necessità naturalmente rim-
» bombano. Si può ciò ricavare dal vedere, che
» quando le mutazioni cantanti vogliono cantare sui
» tuoni acuti, si rivoltano verso le porte della scena,
» coll'ajuto delle quali danno rimbombo alla loro
» voce. Ma quando però si hanno a costruire teatri
» di materia dura, cioè di cementi, di pietre quadre,
» o di marmo, le quali cose tutte non possono rim-
» bombare, allora è necessario farli colle divisate
» regole. Se si cercasse ancora in qual teatro si siano
» fatte queste cose, dirò che in Roma non ne abbiamo
» da poter mostrare, ma bensì in varj luoghi d'Italia
» e in molte città de' greci. Sappiamo ancora che
» Lucio Munio, smantellato che ebbe il teatro di
» Corinto, trasportò in Roma i *vasi* che vi erano di
» bronzo e consecrò tutto il bottino al tempio della
» Luna ».

» Anzi molti ingegnosi architetti, fabbricando tea-
» tri in città piccole, hanno in mancanza usati *vasi*
» di creta de' già detti suoni e disposti della stessa
» maniera, i quali hanno fatto ottimo effetto ».

VEAU (Le) — Accadde di questo nobile archi-tetto, come di molti altri del suo tempo fecondo di grandi artisti, di non lasciare orma della sua esistenza fuorchè ne' propri lavori, la cui gloria però non è dovuta a lui solo, chè molti cooperatori e successori gli contrastarono una parte alla fama. Arroge che i biografi ed i raccoglitori di memorie surgono eccitati dalla fama d'uomini celebri quando più non sono e quando appunto molti particolari sulla loro vita riescono irreparibili.

Ora quindi null'altro sappiamo di *Le Veau*, uno de'migliori architetti del suo tempo, se non che nacque nel 1622, (*Il Milizia dice nel* 1608. *V. Memorie degli architetti antichi e moderni.* — IL TRAD.) che fu primo architetto di Luigi XIV dal 1653 al 1670, in cui morì di cinquantott'anni. (*Il Milizia lo dice morto nel* 1678. — IL TRAD.)

Una delle prime e più importanti sue imprese fu il castello di Veau che nel 1663 costrusse pel sovrintendente Forcquet, che nulla avea risparmiato per farne una magnifica abitazione.

Nello stesso torno di tempo costrusse *Le Veau* per Bordier intendente delle finanze il castello di Divry, demolito verso la fine dello scorso secolo: al nostro architetto fu allogata una delle grandi imprese che sventuratamente dipendono da troppe circostanze perchè chi le comincia possa vederne il fine. Disegnò la chiesa di S. Sulpizio a Parigi, riescendo l'antica troppo piccola per la popolazione del sobborgo San Germano. Anna d'Austria ne posò la prima pietra e *Le Veau* ne gettò le fondamenta: più d'un architetto gli succedette, cioè Gittard, Servandoni, Oppenort ecc., nei disegni e nei lavori di questa chiesa, il cui coro fu costrutto prima della navata. Leggesi in più d'un biografo ch'egli erigesse la Cappella della Madonna sino alla cornice soltanto. Vuolsi inferirne che la cupola, che ora precede la cappella della Madonna, dovess'essere la cappella stessa nel progetto di Le Veau. Quella che attualmente sussiste è, a non dubitarne, un'appendice, ed una fabbrica più moderna aggiunta al primitivo pensiero. Se dunque Le Veau eresse sino alla cornice la cupola in capo al coro, avrà recato sino allo stesso punto la costruzione del coro medesimo, che sarebbe, come quella delle navate laterali, opera sua.

Le Veau fu l'architetto d'un bel palazzino posto alla punta dell'isola San Luigi, e che chiamasi ancora palazzo Lambero, comechè abbia più volte mutato proprietario e destinazione; questo palazzo nella leggiadria delle esterne decorazioni, e nell'interna distribuzione rammenta il gusto di edificare e di ornare dei bei tempi dell'Italia. V'erano soffitte dipinte da Lebrun, una galleria decorata da Sueur, dalla quale staccossi il coro delle Muse che conservasi nel Museo reale.

Altri palazzi occuparono in distinto modo l'ingegno di *Le Veau*. Citansi i palazzi di Pons, Colbert e Lionne. — Quest'ultimo diventò poi palazzo Pont-Chartin. Ma come adesso conservar ricordo di edifizj o atterrati o snaturati da mutazioni continue?

Nel 1660, il cardinal Mazzarini gli affidò l'esecuzione dei cambiamenti che voleansi fare all'antico castello di Vincennes, di cui più non rimangono se non le otto torri e la torricella di mezzo. *Le Veau* innalzò le due nuove ali e il portico che guarda il parco.

Quattro anni dopo Luigi XIV ordinò nuove opere per l'abbellimento del palazzo delle Tuileries. Il corpo di mezzo non era stato sino allora decorato che dagli ordini ionico e corintio. *Le Veau* vi aggiunse un composito con un attico sormontato da una cupola. Le colonne di tutti quegli ordini sono di marmo, e sul cornicione sorge un frontispizio figurato. Il modo con cui questo artista terminò il padiglione di mezzo e le ali che raggiungono i due padiglioni dell'estremità di questa facciata è molto ingegnoso: ma con tutto ciò non potea riuscire a dar unità a quella linea di edificj, nè ad impedirgli di sembrare un'accozzaglia più o meno incoerente di disparati corpi a cui tentò solo dare una qualche uniformità per mezzo di linee orizzontali.

Il difetto non solo di nozioni storiche su molti artisti, ma altresì di dati sulle opere del tempo in cui visse *Le Veau* ci toglie di potere con qualche certezza attribuirgli non pochi monumenti. È noto che contò valenti allievi, tra gli altri d'Orbay (V. questo nome) che potè prender parte alle sue opere o succedergli nella loro esecuzione. V'ha qualche apparenza che la pubblica opinione, come suol accadere, avrà preso abbaglio tra l'invenzione del disegno e della composizione di un edificio dovuta al maestro, e la sua esecuzione o compimento dovuta allo scolaro. Sarebbe quindi possibile, nè tale opinione è destituita di fondamento, che *Le Veau* fosse principal autore del Collegio delle Quattro Nazioni, opera la cui pianta esigeva una grandissima intelligenza e il cui alzato presenta sul muro di costa in faccia al Louvre un aspetto monumentale di cui non è sì facile trovare l'eguale. La costa stessa e il rivestimento de' suoi muri prima dell'erezione del ponte di ferro che l'una coll'altra riva del fiume mette in comunicazione, furono composte in maniera da accordarsi felicemente con la massa del monumento principale, formato d'una gran massa semicircolare, ogni estremità della quale secondo il gusto dei tempi è terminata da un grossissimo padiglione decorato da pilastri corintj. Alla metà del semicircolo è la facciata della chiesa in isporto ornata da un peristilio corinzio con frontispizio, e sul tutto torreggia la cupola della chiesa decorata al di fuori da pilastri compositi. La forma della cupola quasi sferica all'esterno è elittica all'interno, col quale spediente l'architetto potè praticare nella grossezza dei muri scale a chiocciole che conducono alle tribune ed alla sommità degli edifizi.

Generalmente, data la debita lode tanto alla disposizione esterna quanto all'interna, che manifestano un uomo espertissimo a trar partito da una pianta difficile e da un locale ingrato, concedendogli molta arte di trar buoni effetti e savi partiti architettonici, non può negarsi che nei profili, negli ornamenti e nell'esecuzione di questo architetto vi sia un certo che di pesante e resti a desiderare quella finitezza di proporzione e quella purezza di stile che formano un classico architetto.

VEDUTA, PROSPETTO, SFORO — (Vue) — Un'apertura dalla quale si riceve la luce. Dicesi nell'arte di costruire che ha veduta, prospetto, ecc. Dicendo che una casa non ha veduta o prospetto sulla contrada, sulla campagna, ma soltanto sur un cortile, vuolsi significare non guardare la casa sulla strada, sulla campagna, ma sibbene sul cortile ecc.

La parola veduta assumesi dunque in tal senso come luogo da cui si prospetta, ed è sinonimo di sforo, porta, o finestra, da cui un particolare riceve luce proveniente dal fondo del vicino.

Passaluce (*Vue de coutume*) dicesi poi la finestra praticata in un muro divisorio che riceve luce da un coerente, alta otto piedi dal pian terreno di quello che l'ha fatta aprire, e a sei piedi o cinque agli altri piani; e assumono nel codice francese il titolo di *vues mortes*, finestre chiuse, forse perchè si chiudono a rete di ferro, o a telaro di vetro fisso. Le (*vues d'appui*) sono le più comuni e il loro parapetto si fa distante tre piedi dal suolo. Vi sono gli sfori, le finestre temporarie (*vue à temps*) concedute per un tempo limitato: *le vues de coté* e *vues derobées*, le une finestre aperte in un muro di facciata a due piedi di distanza dal mezzo del muro divisorio allo stipite della finestra; le altre, aperture praticate sopra a un plinto o ad una cornice, o in mezzo a qualche ornamento per dar luce a mezzadri o camerini o stanzuccie senza rompere la decorazione d'una facciata: dal che l'epiteto di *segrete* che dan loro gli Italiani e di *derobées* loro assegnato dai Francesi, quasi ad indicare che siffatte aperture non hanno a far nulla col resto, e rubano a così dire uno spazio a qualche parte dell'edificio in cui non avrebbero dovuto trovar luogo. *Vue de terres* dicono i Francesi agli sfiatatoi o spiragli a pian terreno d'un cortile o d'un luogo coperto che servono a illuminare qualche camera sotterranea col mezzo d'una pietra forata, d'una griglia o d'una rete di ferro. In Fiandra massimamente vi sono città in cui le case hanno locali sotterranei che non ricevono luce se non da siffatte finestre. L'apertura che prospetta sul fondo del *coerente*, e che deve essere (a meno non guardi sulla pubblica strada, chè allora non va soggetta a vincolo alcuno) alla distanza di 6 piedi dal mezzo del muro divisorio, dicesi *veduta diretta* (*vue droite*). *Veduta d'infilata* (*vue enfilée*) dicesi una finestra alla medesima altezza direttamente opposta e parallela a quella d'un vicino. Le finestrucce ovali o ad occhio di bue, forami praticati alla sommità d'un muro per illuminare o per ventilazione, diconsi *aperture di sommità* (*vue faitière*). Finestre di servitù (*vue de ser-*

vitude) diconsi quelle da cui un proprietario non può impedire al vicino di guardare sul fondo proprio, e *di concessione* (*de souffrance*) quelle per le quali si guarda sul fondo del vicino non diritto, ma per concessione e tolleranza del vicino medesimo.

Adoperasi con maggior uso in Italia il vocabolo *veduta* a significare il quadro che l'occhio abbraccia, guardando da un' apertura. Si dirà quindi dalla tal finestra si ha un' amena, una spiacevole veduta.

Qui *veduta* suona lo stesso che *aspetto*, e di tal voce fa grand' uso l' arte del ritrar paesaggi. Dicesi *veduta* il ritratto d' un luogo *preso dal vero*, e distinguesi con tal frase l' imagine fedele d' un luogo esattamente copiato da quella combinazione di linee, di lontananza d'oggetti che senz'aver presente alcun luogo determinato l'artista tolse alla propria fantasia comechè sul tipo del vero.

Veduta significa bene spesso in termine d' arte, la rappresentazione per via di colori o di disegno non solo delle scene naturali, ma d' una farragine d'opere che sono del dominio dell' architetto, il quale adopera questa parola, o voglia rappresentare l' insieme o i particolari dei monumenti, o voglia sottoporre ai sensi una chiara idea del suo concetto e della sua composizione. Al qual uopo gli sono necessarie tre sorta di *vedute*.

E prima la pianta (*vue de l'édifice en plan*). Supponesi che sparita tutta la parte superior delle masse non rimanga sul terreno che la traccia di queste masse, cioè dei muri, dei pilastri, delle colonne.

La *veduta* geometrica (*vue géometrale*) nella quale si disegnano tutte le masse e i dettagli nelle loro proporzioni, senza riguardo alle dimensioni che gli oggetti rappresentati dovrebbero subire per conformarsi al modo con cui l' occhio li vede da un punto dato.

Veduta prospettica (*vue perspective*) chiamasi quella in cui il disegno con ombre e chiaro, e chiaroscuro più o meno cariche a tenore della prossimità o lontananza degli oggetti fra loro fa vedere la massa degli edificj in modo che le parti sembrano slontanarsi in proporzione dalla linea di terra sino all' orizzontale.

Veduta chiamasi un disegno, una stampa, un quadro rappresentante un edificio, un luogo, un sito, una città, oggetti tutti che voglionsi considerar da lontano per abbracciarne l' insieme. E però diconsi *Vedute di Roma* i diversi aspetti o punti di veduta che la pittura o il disegno rappresentano.

Chiamansi *punto di vista* (*point de vue*) l'estensione d' un luogo che limita la vista e sin dove la vista può scorrere. Dicesi d'una casa che ha più punti di vista.

Lo stesso nome si dà al luogo preciso in cui fa duopo collocarsi non solo per veder gli oggetti, ma per vederli bene, cioè sotto il migliore, più interessante e favorevole aspetto. Ogni oggetto, ogni opera è particolarmente destinata a produrre un effetto principale, in un certo luogo, in una certa distanza rispetto alle sue dimensioni. Il che se è vero per ogni opera, lo è ancor più per le architettoniche che hanno innumerevoli punti di vista. Ma ve n' è uno che indica la sua proporzione e nel quale lo spettatore deve collocarsi per ben giudicarne (V. Punto di vista).

Per *veduta* o *vista* intendesi anche il modo con cui ogni spettatore può considerare un oggetto. E però dicesi *vista di fianco* (*de côté*), dall'alto in giù (*de haut en bas*), dal sotto in su (*de bas en haut*), *di sbieco* (*d' angle*). Le quali locuzioni tutte esprimono la varia posizione dello spettatore rispetto all'oggetto da lui osservato.

VELLEJA o VELEIA — È un' antica città, di cui vedonsi gli avanzi tredici leghe da Parma nel Piacentino, e sei leghe lontano da Piacenza, dalla parte di Genova, al piè dei due altissimi, monti Moria e Rovinasso, che fan parte dell'Appennino e i cui scoscendimenti cagionarono la ruina di Velleja.

Vedesi ancora che queste montagne son fesse, e di leggieri si può riconoscere essersene staccate massi di rocce impiantatisi sugli avanzi della città. Esaminando queste rovine notasi che tutte le colonne son rovesciate dalla parte opposta alle montagne. I muri che restano in piedi sono inclinati nel medesimo senso, cioè dalla parte da cui furono spinti dalla caduta delle terre e delle rocce. Se ne precipitarono pure ad un tempo da due lati opposti riunendosi in *Velleja*.

Vicino a questa città v' ha una terra bituminosa che di leggieri s' infiamma all' accostarsi del fuoco, quand' anche bagnata. Il che unito ad alcune materie nere ed arse, ad alcune medaglie fuse che vi si rinvennero, diedero argomento a taluni di credere che la distruzione di *Velleja* fosse cagionata da un incendio. Ma le tracce del fuoco non sono tali da ammettere siffatta causa. Basta a dar ragione di quelle tracce, il ricorrere ai fuochi che potevano essere accesi nelle case all' istante del franamento delle montagne.

A giudicarne dal gran numero d'ossa trovate nelle ruine e dalla quantità delle monete che se ne ritrassero, gli abitanti non ebbero il tempo di salvarsi, sorpresi, schiacciati e sepolti con le loro ricchezze. Ignorasi di che tempo soggiacesse *Velleja* all'orribile disastro, ma credesi nel quarto secolo: non vi si trovarono monumenti posteriori al regno di Probo che morì nel 282, ma sì molte monete dei successori di Costantino, negli anni 337 e successivi. Par dunque che la catastrofe sia accaduta parecchi anni dopo la morte di Costantino.

Si cominciò nel 1760 a far degli scavi per ordine del duca di Parma: ma ardua era l' impresa. Gli edifizi son coperti di rocce a più di venti piedi di altezza. Le statue e quanto stava al disotto trovaronsi tanto mutilati e fracassati che il ricavato dagli scavi non compensò le spese dell' opera. E come gli ostacoli crescono all' accostarsi alla montagna, si rinunciò quasi sin dal 1764 all' impresa.

I diversi strati di terra e di roccie, scoperti alter-

nativamente gli uni al di sopra degli altri danno indizio di franamenti accaduti in tempi diversi. Il gran numero di mattoni, pietre e marmo trovati nel fiume vicino sur uno spazio di più di tre leghe, fa credere che la prima caduta non avesse del tutto ingombrata la città.

La maggior parte di *Velleja* sorgeva sul pendio della collina. Le case separate come tante isole formavano un anfiteatro, i cui diversi piani comunicavano a scaglioni. Gli appartamenti inferiori delle case erano postati sur un intavolato, al disopra dell'estradosso delle vòlte, sorretto da pilastri di terra cotta. Fra le case, d'altra parte semplicissime, alcune aveano pavimento di marmo, altre a mosaico. Vi si trovarono pitture, busti di marmo, terme intonacate di marmo con vasi di bronzo incrostati d'argento, mobili ed utensili domestici ornati di buon gusto, lavori di terra cotta condotti con finitezza ed eleganza, e molti oggetti del genere di quelli che si scoprono sotto le ceneri del Vesuvio a Pompei.

Fu levata una pianta della parte scoperta di *Velleja* che vedesi nella galleria del palazzo di Parma; notasi nel mezzo una piazza decorosissima. Un'iscrizione a lettere di bronzo colà scoperta ne fa sapere che fu pavimentata a grosse pietre a spese d'un Vellejate di nome Lucio Lucilio. In mezzo sorgeva un altare consacrato all'imperatore Augusto. La piazza era circondata da colonne di marmo cipollino di cui alcune sussistono ancora. V'erano pure bellissime seggiole di marmo sostenute da lioni. Fra gli edifici considerevoli di *Velleja*, trovavasi come nelle grandi città, un calcidico, edificio che facea parte della basilica, e che un'iscrizione ne fa sapere essere stato costrutto da Bebia, figlia di Tito, e sur un altro leggesi che C. Sabino avea costrutta la basilica contigua al calcidico, luogo in cui raccoglievansi i giudici e rendevano giustizia.

Si rinvennero a *Velleja* molti idoli, parecchie statue, iscrizioni, utensili d'ogni maniera. — Come non si trovarono nè templi nè teatri fu creduto essere stati sepolti nella parte più alta della città non ancora sterrata. Ma scoprironsi gli acquedotti che distribuivano l'acqua alla città, un castello d'acqua che serviva di punto di spartizione, e vicino a quelle terme e camere che parevano essere state stufe.

VELO — (Voile) — Deriva dal latino *velum*; quantunque il *velum* dei Latini non abbia sempre le stesse significazioni della parola *velo*.

Chiamavansi *vela* o *velaria* quei grandi tendoni che stendevansi al di sopra dei teatri e degli anfiteatri per riparare gli spettatori dalla sferza del sole.

Davano pure il nome di *vela* i Latini a quanto diciamo cortine, dinanzi alle finestre od agli usci nelle camere e negli appartamenti.

Quanto ai *vela* o *velaria* che separavano già il palco scenico dal rimanente del teatro fu dato nella moderna denominazione il nome di Sipario.

* Figuratamente diciam noi pure velarj ai soffitti da teatro dipinti in modo da figurare il *velarium* degli antichi. — *IL TRAD.*

VELO D'ACQUA — (Lame d'eau) — Getto d'acqua d'un sol condotto sottilissimo ed altissimo.

VENA — (Veine) — Ora fregio ora difetto dei legni, dei marmi, delle pietre. Si distinguono siffatte varietà in ogni materia sia rispetto all'influenza che esercitano sulla qualità di ciascuna, sia rispetto al prezzo che il gusto o il capriccio vi attribuiscono.

VENA DI LEGNAME — (Veine de bois) — Forma talvolta la bellezza e il pregio dei legni duri che gli intarsiatori adoperano nella commessura dei pezzi di cui si compone un gran numero di mobili; ma pei lavori d'ebanista riesce un difetto, sendo indizio di molliccio o di alburno.

VENA DI MARMO — (Veine de marbre) — Tal varietà diventa ornamento ne' marmi destinati a formar colonne o paramenti; questa bellezza, per cui certi marmi si raccomandano, fu tanto cercata fra gli antichi che Plinio racconta come al tempo di Nerone fosse venuto in uso il falsificar le vene o le macchie (*maculae*) com'egli le chiama, e dare a' marmi d'un sol colore le tinte dei marmi rari dell'Affrica e della Numidia. Nondimeno le vene grigie o nere che si cercano nel marmo detto venato, si risolvono in una grande imperfezione nel marmo bianco adoperato a far statue; chè formano scuri i quali tagliano e attraversano le forme del corpo, togliendone l'armonia.

VENA DI PIETRA — (Veine de pierre) — Difetto della pietra che deriva da una ineguaglianza di consistenza tra il duro ed il tenero.

* VENTI — Diconsi quelle funi, con le quali si legano le cime degli stili, che si rizzano per servizio degli edificj, e poi si legano da più parti in più luoghi ben tirate, ad effetto che essi stili stien fitti in terra diritti, e non possano piegarsi verso alcuna parte. — *BALD.*

* VENTIERA — Luogo nelle case da pigliare il vento; invenzione praticata nelle parti Orientali: di questa ne fa ricordanza Marco Polo nel suo Milione, le di cui parole, citate dal nobilissimo Vocabolario della Crusca sono le seguenti. In questa città hassi grandissimo caldo, che appena vi si può campare; se non ch'egli hanno ordinate ventiere, che fanno venire vento alle loro case. Chiamansi in Persiano Bad ghir, che vuol dire a punto Pigliavento, come racconta Pietro della Valle romano nella sua Persia (*P.* 2, *lett.* 16, *n.* 14), dove anche descrive a lungo essa fabbrica, col modo d'usarla ne' nostri paesi: e per quanto dal suo racconto si ritrae, sono queste *ventiere*, ovvero pigliavento, certe torricelle, fabbricate sopra i tetti della casa, a guisa de' nostri cammini, ma però maggiori assai quasi come la cima di un campanile: son fondate sopra le sale, o su le camere migliori delle case, sopra la volta di esse, o sopra il mezzo (come le lanterne delle Cupole) ovvero in qualche canto delle sale, o delle camere, dove sia

più a proposito. L'artifizio per pigliare il vento da qualunque parte spiri consiste in questo che il vano della torre, dal più alto fino al più basso, è diviso nel mezzo per lo lungo da un sottil muro, simile ad un matton sopra mattone: e per lo largo ha similmente altre divisioni con altri muricini della stessa materia, i quali intersecano il divisorio della lunghezza in più luoghi; e questi sono più o meno, secondo che il vano della torre è più o meno grande, più o meno capace di tali divisioni: di modo che tutta la torre vien divisa in più trombe quadre; e queste dal più alto di essa cominciando vengono egualmente giù fino dove si vuole. Queste trombe non saranno mai meno di quattro per torre; anzi e bene spesso sei, otto, ed anche più se bisogna: e questa è la struttura della *ventiera* dal tetto in giù. Ma sopra 'l tetto, dove s'ha da pigliare il *vento*, la torre resta sfasciata del muro esteriore che la circonda, per lasciare aperti i vani di tutte le trombe: e solo s'innalza con quei muricini esteriori, che per di dentro la dividono; i quali (con l'ajuto di quattro, o colonnette o pilastri, posti su gli angoli) sostengono il tetto per riparo delle pioggie. In questa guisa ogni vento, che spira da qualsivoglia parte, dà subito e percuote ne' muricini divisorj, e trovando quello impedimento, va forzatamente giù per la tromba, che trova a sè più esposta, a dar fresco alle camere. — BALD.

VERDE — (Verd) — È il nome d'un colore adoperato di preferenza negli edifizj, a dipingere le imposte e le persiane delle finestre, non che le cancellate e le spalliere nei giardini.

VERDE ANTICO — (Verd antique) — Così chiamasi un marmo divenuto rarissimo, e che a quanto sembra non era molto comune nemmeno nei tempi andati.

VERGA DI FERRO, REGOLO — (Tringle) — Così chiamasi sovente una *verga di ferro* lunga, tonda e sottile, che incastrata e immurata in diversi luoghi ma più spesso al disotto delle cornici e avanti le finestre, serve a far movere le cortine, i tappeti, le tende usate pei bisogni tanto interni che esterni delle case ed altri edifizj.

Gli ebanisti danno per analogia il nome di *verga* o *regolo* a una bacchetta, squadrata, lunga, piatta e stretta che serve ad empire un piccolo vuoto, o a formar come un membro di riparto, o una porzione di listello o di modanatura in una faccia o in altra parte d'un mobile.

Parecchi mercanti chiaman pure *regolo* un'asta lunga e stretta, munita di chiodi, uncino, caviglie, ai quali attaccano le loro merci.

VERICELLO — (Verin) — Macchina a mo' di torchio, composto di due forti travi posti orizzontalmente e di due grosse viti che fanno sollevare un puntello impiantato sulla metà del trave superiore. Serve questa macchina a dar sesto a parti che strapiombano e a caricar sui carri grosse pietre.

VERICELLO, VERROCCHIO — (Singe) — Macchina composta d'un cilindro che gira su due punticelli fatti a croce di S. Andrea, per mezzo di bracci o manovelli posti alla sua estremità. Serve a sollevar pesi alla sommità d'un edifizio, a trarre le terre per lo scavo d'un pozzo, a far salire o discendere i materiali da fabbrica e la calce.

VERMICOLATO — (Vermiculé) — Si dà questo nome ad un lavoro praticato talvolta negli edifici di pietra su bugnati o bozze cui vuolsi dare una rustica apparenza.

Questo genere di lavoro fu così chiamato perchè si compone di tagli o di solchi che sembrano con le loro sinuose cavità produr sulla pietra l'effetto che certi vermi producono nei legni da essi corrosi. Ciò per altro non serve che a spiegare l'etimologia o la genesi della parola: quanto a quella della pratica descritta la si rinviene nella natura stessa di certe pietre soggette a sfaldarsi e a disciogliersi in polvere a seconda dell'ineguaglianza di durezza che vi si trovano: alle quali ineguaglianze vogliońsi attribuire le piccole cavità sinuose che sembrano imitare l'opera dei vermi. Ma gli è ben chiaro che da simiglianti accidenti delle pietre non dal guasto de' vermi sul legno sia tolta questa maniera di rustico che un tempo fu più di moda di quel che lo sia ai dì nostri. Le bugne dell'arco della porta S. Martino a Parigi sono vermicolate. Vedesi ancora questa pratica adoperata in molte parti della galleria del Louvre che dà sul lungosenna, e che appartiene ai tempi di Enrico II. Si fa uso di questo rustico lavoro nelle grotte, nei monumenti acquatici come fontane, serbatoi, ecc.

VERNICE — (Vernis) — Liquore composto di diverse sostanze del genere delle gomme o resine, adoperato a coprir la superficie di certi corpi. La qual preparazione non serve talvolta che a dar loro del lucido e a preservarli dalle funeste influenze dell'umidità: talvolta anche a dare spicco e vivacità ai colori o alla materia su cui si applica.

Si dà il nome di *vernice* a una sostanza vetrificabile di cui copronsi i vasi di terra e la porcellana tanto all'esterno che all'interno.

Generalmente, come vedesi la nozione della *vernice*, non che il suo uso, appartengono alle opere di pittura o di stoviglie. Nondimeno usasi ancora non di rado in molte parti decorative dipendenti dall'architettura. E prima di tutto è certo che la *vernice* applicata alla maiolica fu per gran tempo fregio ai più ricchi edifizi in Toscana, massime del sec. XVI. Ai nostri giorni la *vernice* sì come liquido che come intonaco resinoso adoperasi di consueto sui legni di cui si rivestono i locali interni. Applicavasi un tempo sui legni chiamati d'Olanda, perchè importati dagli Olandesi, ma lasciavasi ai legni il loro naturale colore. Prevalse poscia l'uso di dipingere questi legni o ad olio o a tempera, e di applicarvi uno strato di *vernice* per conservarli, e conservarne ad un tempo anche i colori.

VERONA — (Vérone) — Antichissima città d'Italia, che al dir di Maffei dopo Roma vanta maggior

numero di antichi monumenti di diverso genere, massime in architettura. Si osservano alcune parti delle sue antiche mura che credonsi costrutte da Galliéno: grossissime pietre miste a frammenti d'altre fabbriche come un fusto di colonna dorica indicherebbero una muratura fatta a sacco con tutti i materiali che si avevano sotto mano. In mezzo al corpo attuale è una bellissima porta antica intera ben conservata e tale che Maffei non crede possa esservi pezzo d'antichità da reggerle nella sua integrità al paragone. Questa, come tutte le antiche porte di città, è doppia, cioè ha due aperture l'una per chi entra, l'altra per chi esce, e al di sopra erano praticati due ordini di finestrette.

La collina di S. Pietro è sparsa di frammenti e avanzi d'architettura e di edificj, dei quali malagevole riescirebbe ora comprendere il carattere. Più d'un'autorità fondata su iscrizioni ne accerta esservi stato in questo luogo un campidoglio e delle terme, opera credesi di Teodorico. In una casa sulla piazza del Redentore rinvengonsi ancora vestigia d'un antico teatro di cui parla Palladio.

Un'altra porta antica assai pregevole di quella di cui faremo menzione, e detta *Porta del foro giudiziale*, fu dai primi antiquarj creduta un arco di trionfo. Ma un tal errore non può più adesso sussistere; chè si conoscono sei distintivi caratteri da non lasciar più campo a confondere gli archi di trionfo con le porte della città: e prima di tutto le porte antiche hanno una sola facciata mentre gli archi di trionfo ne han due, l'una somigliante perfettamente all'altra. La seconda differenza consiste nell'aver sempre la porta di città due archi o aperture eguali, mentre gli archi di trionfo ne hanno una sola grande tutt'al più fiancheggiata da una parte e dall'altra da una piccola. Il terzo carattere sta in ciò che la porta è terminata in alto da un frontispizio e l'arco di trionfo da un attico. Gli ultimi tre diversi caratteri emergono dall'aver le porte uno o due ordini di finestre, il che non è negli archi di trionfo: nell'essere la leggenda sul fregio od anche sull'architrave delle porte, e negli archi trionfali invece su grandi quadramenti presi nell'attico: e in fine le porte della città fan parte delle mura a cui si uniscono dalle due bande, e gli archi sono isolati.

I quali caratteri particolari alle porte di città si notano nell'antica di cui abbiamo fatto menzione. Questo monumento fu disegnato e misurato da Serlio, vantato da Scamozzi, Addisson, Cambrai, che ad una voce il collocarono fra i più preziosi avanzi dell'antichità.

Ma veramente arco (trionfale o di tutt'altro genere che sia) vuolsi chiamare il monumento detto a Verona (*arco de' Gavii*) in cui trovi raccolte tutte le proprietà testè indicate meno una sola, secondochè i primi disegnatori lo terminarono con un frontispizio. Nondimeno Maffei chiama in colpa di aver dato all'arco questo frontispizio i disegnatori che non di rado hanno la smania di empire come lor detta il capriccio le lacune lasciate dal tempo negli antichi monumenti, nè vuol concedere vi fosse in origine. Su quest'arco, di cui faremo parola alla vita di Vitruvio (V. Vitruvio), leggesi il nome dell'architetto *Vitruvius Cerdo*. Alcuni pretendono fosse lo stesso Vitruvio, autore del trattato d'architettura. Maffei suppone, ma non conforta di prove il suo supposto, che questo Vitruvio certo sia stato discepolo e liberto di Vitruvio Pollione, ne danno peso alla obbiezione i dentelli sotto i modiglioni, che notansi in una parte che ancor rimane del cornicione di quest'arco, pratica condannata da Vitruvio nel suo trattato, perchè dic' egli poco tempo dopo di lui stabilivasi l'uso contrario.

Il qual monumento, lasciando andare tutte queste controversie, ottenne generalmente l'approvazione dei più valenti architetti per l'aggiustatezza e l'accordo d'ogni sua parte. Ma non saprebbesi nell'attuale suo stato prendere un'idea esatta delle sue proporzioni. È sepolto sino al piedestallo delle colonne ch'era un terzo della loro altezza, come notarono tutti gli architetti che presero a misurarlo, prendendo a tipo uno dei piedestalli scoperto dalla parte del fossato del castello. E però l'arco scoperto interamente che forse acquisterebbe assaissimo. Le due nicchie a ciascun lato ornate di statue trovansi a giusto punto di vista. A proposito dell'apparecchio di quest'arco Palladio notò come gli antichi a rendere più impercettibile le commessure degli archi usassero non terminarne gli spigoli prima di porli in opera. Al contrario lasciavano nei loro paramenti un eccesso di materia, che toglievano poi terminata che fosse l'opera.

Vuolsi notare che in una parte di quest'arco apresi una porta a media altezza, e rimane segno d'un'altra somigliante al lato corrispondente. Le colonne d'angolo faceano pur fronte sui lati, per lo che fu creduto potesse quest'arco aver formato un *quadrivium* che desse accesso in tutti i sensi a mo' d'un Giano.

Quest'arco dà argomento all'osservazione medesima che abbiamo in poche parole compilata parlando dell'arco di Sergio a Pola, in Istria (V. Pola), cioè che non vuol darsi nome di trionfale ad ogni arco che nella forma ricordi la disposizione generale dei monumenti innalzati per pompe trionfali in onore dei vincitori. L'arco di Pola e parecchi altri che qui sarebbe inutile il ricordare ne provano fossero consacrati monumenti della forma degli archi trionfali a personaggi che mai non riportarono vittorie. Parecchi di questi monumenti sorsero ad onore d'una famiglia, e sull'arco di Pola leggesi il nome della moglie di un Sergio, la quale avea sostenuto le spese del monumento. Credesi pertanto, e tale è pure l'avviso degli antiquari, che simiglianti archi s'innalzarono per glorie tutt'altro che guerresche; che furono forse monumenti destinati a ricordare servigi civili prestati al pubblico bene, e fors'anche tombe o cenotafj eretti a spese o ad onore di illustri famiglie;

e quella dei Gavj a Verona verrebbe in conferma di tale opinione a chi intraprendesse un lavoro critico sul grandissimo numero di monumenti tuttora in piedi e confusi sotto la comoda denominazione d'*arco trionfale*.

Il più considerevole antico monumento che vanti Verona, e notevolissimo fra quanti se ne possano altrove ammirare, gli è certo l'anfiteatro romano, il solo fra quanti si conoscono ancora conservato in ogni sua parte nell' interno, occupato dai tanti gradini in cui tenevansi gli spettatori. Il tempo rispettò pure quattro archi o portici che formavano il recinto esterno del vasto edifizio di cui abbiamo dato altrove molto circostanziatamente i particolari (V. Anfiteatro). Ne resta a dire che questo monumento vien conservato da *Verona* con tale accuratezza da farne sperare lunga durata. Per buona sorte l' inutilità della maggior parte degli avanzi inutilità, che non ebbe poca parte alla loro distruzione, non è a lamentarsi nell'edificio di cui parliamo. Gli immensi guasti patiti da siffatti edifizj in tutte le romane città son derivati dall' avere il cristianesimo condannati e sbanditi i combattimenti dei gladiatori e i sanguinosi spettacoli per cui furono erette quelle moli, che deserte quindi nè più ad altro ufficio servibili, divennero una cava di pietre da cui i secoli succedentisi trassero materia a nuove costruzioni. Volle il caso che spogliatosi l'anfiteatro di *Verona* di tutto il suo interno recinto, se ne risparmiassero gli interni scaglioni. Il monumento giunse così rispettato sino al tempo in cui risurte le arti volsero attento sguardo a quanto il medio evo avea distrutto! Il paganesimo era dimenticato e le opere sopravissutegli non furono tenute più se non come tipi di gusto in cui le arti attingevano lezioni.

Dal che la sollecitudine non solo di non più atterrare ma conservare, e per quanto fosse possibile, ristorare tutti gli avanzi dell' antichità. L'anfiteatro di *Verona* più di tutt' altro edifizio giovò forse a diffondere nei veneti Stati, il gusto caratteristico della scuola veneta per l'architettura antica. Il che ne dà ragione ancora del come dal secolo XV in poi fosse tenuto in sì gran conto. Pubblici spettacoli, feste raccolsero parecchie volte gran moltitudine di popolo nel vasto circolo ora divenuto per *Verona* il convegno dei piaceri e dei passatempi; alla qual circostanza deve il mirabile monumento la sua conservazione, manutenzione e durata.

VERONE — (Terrasse, galerie découverte) — Loggia, terrazzo ed anche adito aperto per passare da stanza a stanza il *mœnianum* degli antichi; ed anche piccol terrazzo coperto in cui mette capo una scala esterna di un edificio (*perron*).

VERTICALE — (Vertical) — Aggiunto dato a qualunque corpo, la cui direzione sia perpendicolare all' orizzonte.

VERTICALMENTE — (Verticalement) — Dicesi che un corpo sta verticalmente per indicare che surge a piombo o perpendicolarmente all'orizzonte, come a cagion d'esempio la facciata d'un edifizio.

VERTICE DEL TRIANGOLO EQUILATERO - L'angolo opposto a quello dei tre lati eguali d' un triangolo che si assume per base.

VERZIERE (Ortaglia) — (Verger) — Parte d' un giardino piantata soltanto ad alberi fruttiferi.

VESCOVADO — (Evêché) — Nome dato al palazzo del vescovo per lo più contiguo alla cattedrale, e consiste in appartamenti gli uni di comodità, gli altri di cerimonia. Vi si deve, come locale importantissimo, trovare una gran sala con cappella per raccogliervi il sinodo e conferire gli ordini sacri.

VESTIBOLO — (Vestibule) — In latino *vestibulum*. — Questa parola che è la stessa nelle tre lingue significò presso gli antichi romani, tranne la forma, la cosa medesima press' a poco di quello che oggi significa.

Il *vestibolo* era per essi, come anche per noi, un locale che all'entrar nelle case precedeva varj locali di cui essa componevasi: i greci lo chiamavano *prodomos*, *prothyron*. Questo locale tra la porta d' ingresso e la via pubblica era destinato a ricevere coloro che volevano salutare il padrone di casa, sicchè e non rimanessero sulla strada e non entrassero nel-l' interno.

Secondo alcuni etimologisti derivasi la formazione di questa parola dal nome di *Vesta*, perchè il fuoco a lei consacrato accendevano gli antichi innanzi al *vestibolo*. A detta loro bisognava fermarvisi prima di entrare e vi si potevano far sagrificj. Altri fanno derivare la denominazione di *vestibolo* dall'uso degli antichi d' incominciar quivi a lasciar andar giù lo strascico delle loro vesti per le visite di cerimonia.

Se crediamo a Vitruvio nella descrizione che ci dà delle diverse parti della casa romana il *vestibolo* era un locale di pura necessità e senz' altra decorazione architettonica: chè la sua descrizione non ce ne fa conoscere nè la proporzione nè gli ornamenti. Secondo lui il *vestibolo* era un di quei luoghi, come il cortile (*cavaedium*) e le gallerie all'intorno in cui tutti avevano facoltà di girare liberamente. Era in somma in certo modo una parte esterna, e chi volle, esprimendola in disegno, tener dietro alla descrizion di Vitruvio formò del *vestibulum* uno spazio esterno ed aperto.

Negli usi moderni il *vestibolo* è il primo luogo coperto che trovasi nell'entrare in un edifizio considerabile, e che serve di passaggio agli appartamenti del pian terreno.

Vi sono più maniere di *vestiboli*. Gli uni formati dalla parte dell' ingresso, ad archi, chiusi da telari di vetro, altri aperti, a colonne e pilastri che servono di decorazione ai muri della facciata della casa. I primi *vestiboli*, oggetti di lusso e di grandezza non appartengono che ai palazzi, e sono suscettibili di varie decorazioni, ordini di colonne con nicchie e statue. Mal saprebbesi dare una particolar definizione di

questa maniera di *vestiboli*. Le parti di che si compongono i moderni palazzi e caseggiati non sono come sembra essere accaduto fra i Greci e Romani, ridotte tutte a dati comuni, a pianta uniforme. Ogni casa può avere gli stessi locali e gli stessi elementi di distribuzione, ma sarebbe impossibile trovare un ordine comune e generale a tutte. E però non potrebbesi descrivere una delle nostre case sur un tipo prescritto e comune come Vitruvio descrisse la distribuzione della casa greca e della romana.

Del *vestibolo* può dirsi esservi sulla sua distribuzione ed ordinazione tante varietà quante sono le case. Diciam pure che l'uso concede un *vestibolo* di nome a certi edifizi che non sono nè case nè palazzi. Dicesi con nobile stile in fatti *vestibolo* del tempio, quella parte di costruzione coperta nei tempj a cui si dà pure il nome di portico. I Greci adoperavano pure la parola pronao a significare questa parte dei sacri edificj.

Con ciò non vogliamo dire che non siano *vestiboli* nella moderna architettura; ma sibbene che non sempre la parola corrisponde alla cosa indicata, e che non abbiam nè forma nè situazione nè distribuzione che ci serva a descrivere e caratterizzare il *vestibolo* nella descrizion delle case. Si dà anche questo nome, impropriamente se vogliamo, ad una specie d'anticameretta che serve di ingresso ad un mediocre appartamento.

Trovansi nondimeno ancora in qualche lessico indicazioni particolari che servono a distinguere le diverse specie di *vestibolo* che fan parte della distribuzione delle ricche case e dei palazzi, e si dice:

Vestibolo ad ali — (à ailes) — *Vestibolo* che oltre il gran passaggio di mezzo coperto a tutto sesto è separato dalle parti laterali a soffitta per mezzo di colonne. Tale è al palazzo Farnese a Roma il bel *vestibolo* descritto nella biografia d'Antonio San Gallo. Le ali di cui si parla sono pure una specie di *vestibolo* talora a vòlta, come se ne vede al padiglione della Corte del Louvre, che mette sulla piazza del Museo Reale.

Vestibolo a peristilio — (en péristyle) — Così chiamasi quello diviso in tre parti con quattro ordini di colonne isolate. Come il *vestibolo* di mezzo del castello di Versaglia.

Vestibolo figurato — (figuré) — *Vestibolo* la cui pianta non è contenuta da quattro rette, o da una linea circolare, ma da figure composte esprimenti gli sporti e gli angoli salienti, e le parti salienti e rientranti dei pilastri e delle colonne simmetricamente distribuite.

Vestibolo ottastilo tondo — (octostyle tond) — Così chiamasi il *vestibolo* con otto colonne addossate, come quello del palazzo del Lussemburgo, dalla parte che guarda verso il giardino.

Vestibolo semplice — (simple) — Quello che ha le faccie opposte simmetricamente decorate d'archi veri o finti: tali sono i *vestiboli* del palazzo delle Tuileries a Parigi e del palazzo Municipale a Lione.

Vestibolo tetrastilo — (tétrastyle) — *Vestibolo* che ha quattro colonne isolate corrispondenti a pilastri o altre colonne immurate. Tale è il *vestibolo* della Casa degli Invalidi.

VESTIGIO — (Vestige) — Parola che significa la traccia o l'indicazione che lascia un oggetto qualunque sur una materia suscettibile di riceverla e di conservarla. Così la pianta del piede lascia vestigio sulla sabbia e sur un terreno bagnato.

Per analogia dicesi di un edificio ruinato, ma di cui scopresi ancora la pianta, che rimangono vestigia della sua antica esistenza. In molti casi la parola *vestigio* è sinonimo di avanzo, resto, rovina.

VETRAIA — (Vetrerie) — Questa parola esprime due cose diverse: significa l'arte di fabbricare o di adoperare il vetro, e significa pure il corpo dell'edificio, la manifattura propriamente detta in cui si fabbrica il vetro.

Sotto quest'ultimo rapporto la *vetraia* è un edificio composto di parecchi locali, di legnaje, fornelli, sale, logge e magazzino per la fabbrica e pel collocamento in magazzino delle opere di vetro.

Vi sono *vetraie*, cioè fabbriche di vetro, destinate a diverse opere speciali di siffatto genere. E però vi è una *vetraia* come quella di Sevres vicino a Parigi, in cui non si fabbricano che bottiglie. Ve ne ha di quelle in cui si lavora il vetro in opere di lusso: in alcune si soffia, in altre si cola. Qui si fanno vasi ed oggetti o curve, là grandi lastre e specchi di tutte le dimensioni.

VETRAIO — (Vetrier) — Operaio che fabbrica o lavora in opere di vetro. Lo stesso nome si dà al mercante che ne fa lo spaccio.

VETRATA — (Vitrage) — Termine generale con cui si esprime l'insieme di tutte le parti o *vetriata* di un locale o d'un edificio.

Un tal ramo è divenuto importantissimo nella moderna architettura, nè era possibile se ne occupasse l'architettura antica come quella che non ne aveva bisogno. Non già che gli antichi non abbiano per l'interno dei locali praticato, prima con l'uso di pietre specolari, poi con quello del vetro, più d'un mezzo di chiusura e d'un metodo per darvi luce. (V. Finestra, Speculare).

Molti nuovi usi nondimeno rendettero fra i moderni necessarie certe pratiche per chiudere e dar luce, che non dovettero essere conosciute dagli antichi. La diversità delle religioni, dei climi e dei costumi, dovea influire in più d'un modo su certe istituzioni, come quelle per esempio dei sacri edifizj. Vedesi ad un tratto come il più gran numero di templi pagani non avesse bisogno che della luce della porta, e come una sola apertura nel tetto dei più grandi bastasse al *naos* la cui interna dimensione accostavasi a quella delle nostre più piccole chiese. È noto inoltre che non essendo l'interno dei templi antichi nè capace di ricevere nè destinato a contenere la moltitudine; che tutte le cerimonie del culto praticandosi al di fuori

fu necessario per usi affatto diversi, conformare diversamente i tempj. Ora il più importante e manifesto fra siffatti mutamenti consiste nell'immensità dell'interno delle chiese confrontate ai più vasti tempj pagani. *Chiesa* significa assemblea, e fu quindi necessario alle numerose assemblee procurare locali proporzionati in tutte le loro dimensioni, e da grandi e convenienti aperture illuminati.

Le chiese gotiche esigettero pel solo carattere di loro costruzione e per l'altezza delle loro elevazioni, numerose ed immense finestre. L'uso dei vetri storiati a colori mise ancor più in voga questo grande sistema di *vetriata*, che diventò nel fatto una delle primarie interne decorazioni. Questo sistema d'*invetriata* dipende in certo modo dalla costruzione dei regoli e dei traversi di pietra che dividono i vuoti degli archi superiori convertiti in finestre, dai regoli e dai traversi di ferro che ricevono gli scompartimenti dei vetri, e danno loro una grandissima solidità. A tal sistema di *invetriata* devonsi i bei rosoni che ornano di consueto nelle chiese gotiche le due parti superiori delle braccia o di quanto chiamasi finestrone dell'edificio, misto gradevolissimo di rabeschi e intralciature di pietra, con gli intervalli empiuti con ogni maniera di vetri diversamente colorati.

Vetriata dicesi pure con general locuzione, un interno qualunque, una divisione di due locali formata da un tramezzo a vetri.

VETRO — (Verre) — Quanto può spettare alla fabbrica, alla natura, agli usi innumerevoli del *vetro*, all'antichità di questi usi non riguarda per nulla quest'opera, e rimandiamo i nostri lettori su tutti questi punti al *Dizionario delle antichità*.

Non già che il *vetro*, nella varietà delle sue modificazioni, non possa entrare come ornamento ed oggetto di decorazione negli interni degli edifici, come oggetto di necessità nel loro serramenti, e massimamente alle finestre; ma sotto il primo rapporto ne abbiam già parlato alle parole Lastra e Specchio: sotto il secondo ne parleremo fra breve.

Non possiamo però qui a meno di far conoscere uno degli usi più straordinari che siasi mai fatto del *vetro* in architettura. Plinio che ne fa menzione confessa non essersi poscia mai più dato esempio di tanto lusso: *inaudito etiam postea genere luxuriae*. Vuolsi alludere al teatro costrutto da Scauro in tempo di sua edilità, teatro temporaneo in cui la scena, composta di tre ordini di colonne contava nella sua decorazione tre mila statue di bronzo. Secondo Plinio questa scena avea tre ordini di colonne in altezza e ne contava trecento sessanta: *scena ei triplex in altitudine CCCLX columnarum:* la parte inferiore, soggiunge, era di marmo: *ima pars scenae e marmore fuit.* Quella di mezzo di vetro: *media vitro;* superiore di legno dorato: *summa tabulis inauratis.*

L'interpretazione del testo di Plinio trova una difficoltà. La scena, dice egli, aveva tre parte in altezza, e vi si contavano trecento sessanta colonne, cento venti cioè ad ogni ordine. Ora che cosa intende per *ima pars scenae*, per *media* e per *summa?* Si tratta di colonne ad ogni piano, o semplicemente dello spazio e della superficie del fondo su cui erano applicate le colonne? Mi par difficile il decifrarlo.

Se si trattasse di riferire alle colonne d'ogni ordine, la tripla divisione della scena, l'ordine inferiore avrebbe avute le sue colonne di marmo; il mediano, di *vetro;* il superiore, di legno dorato; in tal caso le colonne della parte media sarebbero state formate di tronchi a pancia. Volendosi ridurre l'uso del marmo, al basso del *vetro* alla metà del legno dorato all'alto, ai semplici paramenti e rivestimenti dei fondi sui quali staccavansi le colonne, il *vetro* sarebbe stato adoperato in lastre o pezzi di compartimenti, forse colorati. Non saprebbesi dir troppo che effetto abbia potuto produrre quest'uso del *vetro*, poichè per se stesso, come materia trasparente, e in certo modo incolora doveva poco allettare la vista. Forse altro non fu che una bizzarria di lusso, la quale per autorità dello stesso Plinio non trovò imitatori.

Telaio d'invetriata fisso — (Verre dormant) — È un telaio d'invetriata in gesso per una finestrella dietro una rete di ferro. La consuetudine di Parigi a proposito di siffatti telari le dà regole seguenti: la grandezza del telaio non deve eccedere la larghezza consueta delle finestre degli edifizj: la rete e le spranghe di ferro devono essere immurate a metà muro.

Di questi telai se ne veggono immurati in gesso anche negli scompartimenti dei finestroni delle chiese gotiche.

Vetro (pittura sul) — (Peinture sur verre) — Crediamo ottimo consiglio entrando in un argomento su cui regna tanta ignoranza e prevenzione mettere sotto gli occhi dei nostri leggitori il lavoro comunicato all'Accademia delle Belle Arti dal sig. Brongniart dell'Accademia delle scienze, il quale ne permise di publicarlo ed inserirlo in quest'opera.

Questo rapporto fu letto da lui all'Accademia il 14 giugno 1828.

Regna un pregiudizio generalmente diffuso rispetto alla *pittura sul vetro*, cioè che quest'arte siasi perduta, quantunque dal 1757 sino ai dì nostri siasi scritto e provato che non solo non vi son segreti in questo genere e non ve ne potrebbero essere, nello stato attuale delle nostre scienze e delle nostre arti, ma che soltanto il processo di questa pittura cadde in disuso pel poco bisogno che se ne ebbe nei monumenti architettonici. Diremo più sotto le ragioni che fecero cadere quest'uso e indussero a credere alla perdita dell'arte di colorirli.

I fatti, le citazioni che seguono possono provare come questo antico pregiudizio sia stato a più riprese combattuto.

Nel Giornale economico del Marzo 1757, pag. 135, trovasi questo passo. « È opinione invalsa che l'arte » di dipingere vetri come facevano gli antichi siasi » perduta, e invalsa tanto che in un crocchio di gente

» d'ingegno non si stettero alcuni dal manifestarla.
» Or io sostengo che noi possediamo questo segreto,
» il quale parve perduto per ciò solo che più non ne
» tornava a grado servirci di *vetri* colorati e dipinti ».

» Se quest'arte fosse stata realmente perduta verso
» il diciassettesimo secolo, sarebbe stata almeno ri-
» trovata, da quel tempo in poi, un gran numero di
» volte; perchè oltre Le Viel che la descrisse nel 1774
» e la famiglia del quale esercitava quest'arte già
» da due secoli, certo D. Manuello Murero Apparic-
» cio diceva nella Gazzetta d'Utrecht del 14 dicem-
» bre 1773 d'aver ritrovato questo segreto perduto.
» Finalmente nel 1802 il signor Brongniart dell'Ac-
» cademia delle Scienze lesse una memoria sui co-
» lori vetrificabili, ove provò con tutta la possibile
» evidenza che l'arte di dipinger sul vetro non era
» perduta, che conoscevansi tutti i mezzi di eserci-
» tarla, e che s'erano fatti più o meno numerosi e
» svariati lavori di tal genere.

» Le circostanze avendo dato campo ad esaminare
» di nuovo un tal argomento, ed essendosi da parec-
» chi artisti presentati per l'esame varj pezzi di ve-
» tri dipinti all'Accademia di belle arti, lo stesso si-
» gnor Brongniart dell'Accademia delle scienze volle
» comunicarci l'eccellente memoria da cui torremo
» le principali nozioni.

DIVERSE CLASSI DI PITTURE SUL VETRO.

» A stabilire lo stato attuale di quest'arte gli è
» necessario far notare che una tal maniera di pit-
» tura vuolsi dividere in diverse classi distinte da
» differentissimi processi e risultamenti. Per aver con-
» fuso queste classi e questi processi molti credevano
» che il segreto di dipinger sui vetri fosse perduto,
» ed altri pretendono averlo ritrovato, perchè quasi
» sempre confrontano la pittura ottenuta con un pro-
» cesso a quella ottenuta con un altro. Non esitano
» a provare così che quel ch'essi fanno è diverso da
» quel che loro viene mostrato.

» Si possono dividere in tre classi le diverse sorta
» di pittura sul vetro.

» La prima è quella della pittura sul vetro col
» mezzo di vetri tinti o colorati in pasta.

» La seconda classe è quella della pittura sul ve-
» tro bianco con colori vetrificabili applicabili col
» pennello e cotti a muffola.

» Le terza classe è la pittura sulle lastre.

» Non posso aver la pretesa di descrivere circo-
» stanziatamente in questa notizia i processi che ap-
» partengono ad ognuna di queste classi, ma debbo,
» per farne meglio valutare la differenza, sviluppar-
» ne gli essenziali processi che li caratterizzano e li
» distinguono. Debbo altresì dire che i processi es-
» sendo spesso chiamati in aiuto gli uni dopo gli al-
» tri, potrebbesi stabilire una quarta classe, che con-
» tiene la pittura sul vetro e nel vetro, misto di que-
» sti processi.

» 1.ª *Classe.* La chiamiamo piuttosto pittura nel
» vetro che pittura sul vetro, perchè i suoi più grandi
» effetti derivano dalla commessura di pezzi di *vetro*
» di diversi colori, destinati a fare il fondo delle tinte
» principali.

» Si adoperano in questa prima classe principal-
» mente e quasi unicamente *vetri* colorati in pasta,
» o ciò che vuol dir lo stesso *vetri* di colore: il nu-
» mero ne è assai limitato. Sono azzurri di diverso
» gradazioni, ma in generale tanto più belli quanto
» più sono intensi; è il color più facile ad ottenersi.
» *Verdi* che ben di rado riescono splendidi, e otte-
» nuti col rame e col ferro; *violetti* di diversi gradi
» d'intensità dovuti al manganese: talvolta dei *gialli*
» dovuti all'introduzione del fumo nel *vetro* per mezzo
» di trucioli di legno e finalmente dei *rossi.* Questi
» *vetri* rossi tinti in pasta sono più difficili ad otte-
» nersi. Chi ha cognizione di chimica lo compren-
» derà facilmente sapendo che non si sono potuti aver
» sinora *vetri* tinti d'un bel rosso porporino nè col
» ferro nè coll'oro, ma unicamente col protossido di
» rame. Chi vuol assolutamente che i processi della
» pittura sul *vetro* sieno perduti potrebbe trovare un
» appoggio alla sua opinione nel non essersi più fatto
» da moltissimo tempo di questi *vetri* rossi: ma per
» questa pretesa perdita di processo siamo nel caso
» di quanto abbiam detto al principiar dell'articolo. Il
» maneggio per far prendere ad una massa vitrea fusa
» in un crogiuolo di vetraia, la tinta porporina che
» le dà il protossido di rame, e per fargliela conser-
» vare quando è soffiata e stesa in lamine, è difficile
» ad acquistarsi: e sembrerà ancor più difficile l'e-
» secuzione sapendosi che questi rossi, come molti
» *vetri* tinti adoperati nella pittura sui *vetri* sono
» composti di due strati, l'uno di *vetro* incoloro e
» limpido, e l'altro molto più sottile del primo di
» *vetro* colorato in rosso. Si vedrà or ora il perchè
» di questa disposizione.

» Nondimeno i processi non sono perduti, e ven-
» nero troppo bene descritti da Audiquer di Blan-
» court. Il sig. P. Robert di Séures li possede e il
» sig. Bontemps, direttore dei lavori della vetraia di
» Choisy, ne ha fatti a questa vetraia nel 1823; ne
» ha fatti nel 1826, ne ha rifatti per Séures nel 1828,
» e continuerà a farne se gli verranno allogati lavori
» di tanto momento da compensarlo de' suoi tenta-
» tivi e delle sue spese.

» Ecco dunque a che riducesi la pretesa perdita
» dei processi della pittura sul *vetro.*

» Non parlo dei gialli, dei grigi, del nero, perchè
» questi colori non sono mai dati alla pasta del *vetro*,
» ma soltanto alla sua superficie per mezzo di ossidi
» vetrificabili applicativi e cotti poi a fuoco di muf-
» fola, colori che si fanno tanto più facilmente quanto
» più si sa di chimica, e quanto maggiore è l'indu-
» stria del manipolatore.

» Ma i *vetri* tinti in pasta non appartengono alla
» pittura sul *vetro* propriamente detta, quale possono

» eseguirla processi analoghi all'arte di pingere sulle
» porcellane: è cosa spettante ai fabbricatori di *ve-
» tro*, e tranne, lo ripetiamo, i *vetri* rossi porporini,
» tutte le vetraie di Francia che intendono a questa
» maniera di fabbrica fanno facilmente e bene tutti
» gli altri colori e la maggior parte delle loro gra-
» dazioni. Questa classe di pitture sul *vetro* può pure
» dividersi in due sezioni, secondo che ha per og-
» getto di far grandi lastre per chiese moderne o
» piccoli *vetri* da commettersi a mandola o per ap-
» partamenti; ma la base del processo è il medesimo.

» Nell'uno e nell'altro caso, il *pittore sul vetro*
» deve procurarsi i più bei *vetri* tinti e i più conve-
» nienti al suo bisogno sotto il rapporto del tuono,
» della grossezza e della durata, e formeran questi
» il fondo di tinta di tutte le parti del quadro. Li
» taglia all'uopo e con colori vetrificabili che ridu-
» consi quasi unicamente a grigi, bruni, neri o ros-
» sastri, vi fa le ombre o le mezze tinte che devono
» dar corpo alle figure o disegnare i paneggiamenti.
» Tagliati, li commette con piombi e ne fa lastre più
» o meno grandi. Siccome i nudi o le carni non pos-
» sono essere fatte con *vetri* tinti e non conoscevasi
» un tempo in quest'arte alcun colore atto a dar le
» necessarie gradazioni, si noterà che le teste e le
» figure sono sempre smorte e rossastre, chiaroscure
» le sole tinte a cui si poteva riuscire coi colori d'al-
» lora. Non v'ha carnagioni, non frutto, non gruppo
» di fiori, cose tutte che esigono vera pittura col pen-
» nello, coi suoi effetti di gradazioni e passaggi. Ho
» ben esaminato le opere di questo genere e di que-
» sta prima classe nelle chiese di Parigi: ho raccolto
» per la manifattura molti frammenti di teste e di
» figure e nessuna mi mostrò una vera pittura.

» Su questa pittura in grande, i *vetri* tinti a due
» strati l'uno incoloro, l'altro colorato non erano
» necessarj: e però la maggior parte di questi *ve-
» tri* sono tinti in pieno, tranne i rossi, coi quali
» non si poteva fare altrimenti.

» Non essendo mio proposito descrivere i processi
» della pittura sul *vetro*, ma soltanto caratterizzarne
» le diverse classi per veder nel momento attuale
» quale sia lo stato di ognuna di esse basti quanto
» ho detto sulla prima sezione della prima classe.

» Ma trattandosi di quadretti che debbono essere
» veduti da vicino e farsi notare per splendidezza di
» colori e finitezza di esecuzione si ricorre ai *vetri*
» a due strati l'uno tinto, l'altro incoloro. Si toglie
» con la mola la parte colorata: si mette a nudo lo
» strato limpido dandogli esattamente i contorni del-
» l'oggetto da rappresentare; l'incavo praticato e in-
» coloro riempiesi della tinta che vuolsi dare all'og-
» getto, e si ottiene così un ornamento o tutt'altra
» cosa, d'un color diverso da quello del fondo su
» cui è dipinto: a cagion d'esempio gigli d'un giallo
» d'oro sur un fondo turchino, ecc. ecc.

» Nell'una e nell'altra sezione di questa classe di
» pittura i colori d'ombra o quelli che sono neces-
» sarj per tinte che i *vetri* di colore non fornireb-
» bero, o per dipingere gli oggetti che voglion si rap-
» presentare, son messi più o meno grossi sull'una
» o sull'altra superficie del *vetro* e fusi al fuoco che
» dicesi di muffola. I colori vi aderiscono con una
» forza eguale per lo meno a quella che mantiene i
» colori sulla porcellana. Vanno però soggetti per
» risalti atmosferici ad una leggiera alterazione, il
» quale inconveniente non valsero ad impedire gli
» antichi. Se v'ha chi crede il contrario, gli è per-
» chè confondonsi sempre nei loro quadri le parti
» fatte con pezzi di *vetro* tinti in pasta, e quelli che
» derivano da colori applicabili alla superficie del
» *vetro* e cotti a muffola. » Ma come gli antichi ne
possedevano pochissimi di questi colori e nemmen
tutti alterabili, furono posti in dimenticanza e non
vennero notate che le parti in *vetri* tinti, dovute non
alla pittura sul *vetro*, ma alla vetraia che le ha fab-
bricate e somministrate.

2.ª *Classe.* Contiene la vera pittura sul *vetro*, arte
pressochè sconosciuta dagli antichi e recata a un al-
tissimo grado di perfezione, dacchè si potè far capo
alle cognizioni della chimica.

Consiste nel dipingere sul *vetro* bianco superficie
d'ogni maniera di figure, ornamenti, fiori con colori
vetrificabili, cioè composti d'ossidi metallici e simi-
glianti ai colori di smalto o di porcellana, e a fissare
questi colori sul *vetro* incorporandoli per mezzo d'un
calore incandescente che rammollisce il *vetro* e fonde
le tinte.

Il merito di queste pitture, deriva come quello
delle porcellane, dal concorso dell'ingegno del chi-
mico fabbricatore che somministra al pittore sui *ve-
tri* colori adatti belli e buoni, e che sa cuocere que-
ste pitture, di quello del pittore che deve conoscere
l'effetto dei colori, effetto che sembrerà diverso, ve-
duti per rifrazione, da quello che presenteranno ve-
duti per riflessione, e che, come artista deve saper
dare alle sue pitture i toni, le gradazioni e gli effetti
richiesti dall'oggetto che rappresentano, e dall'uso a
cui sono destinati.

I colori devono aver molta forza senza che vi sia
bisogno di metterli densi, perchè tal densità toglie-
rebbe loro trasparenza e li farebbe sembrar sporchi
e cupi. Bisogna saper mettere sopra ogni faccia di
vetro le tinte che devono concorrere colla loro so-
vrapposizione all'effetto desiderato.

Qui non più *vetri* tinti, non più piombi, non più
commessure: ma come non può dipingersi un argo-
mento o una figura di grandezza naturale sopra un
sol pezzo di *vetro* perchè non se ne trova di tanta
dimensione, e perchè dato pure si giungesse a farne,
non avrebbe alcuna solidità, bisogna dipingere que-
ste grandi figure sopra pezzi di *vetro* rettangolari che
unisconsi poscia con armatura di ferro, per lo che il
quadro ti si presenta come dietro una griglia.

Queste pitture sono fissate da quattro ed anche più
cotture a muffola. I colori sono incorporati nel *vetro*,

e riescono solidi, quanto se non anche di più, i colori adoperati dagli antichi per le ombre da darsi alle parti fatte sui *vetri* tinti. Non v' ha dunque obbiezione alcuna ragionevole da muovere contro questo genere di pittura sotto il rapporto della solidità dei colori, ma può esservene sotto quello dell'effetto.

In generale le pitture sul *vetro* non sono fatte per essere vedute da vicino. Il loro vero ufficio è di empire le immense ed alte finestre delle chiese e dei tempj. Vuolsi dunque che le pitture viste da lontano e contro cielo con l'occhio già stanco dalla luce diretta che vi penetra, sieno a un tono forte e splendido; il che non è possibile coi soli *vetri* dipinti. Bisognerà ricorrere come usarono gli antichi ai *vetri* tinti in pasta, e si otterranno col concorso di un tale mezzo e con quello delle vere pitture, carnagioni, fiori ecc. espedienti, che, come ho già detto, erano sconosciuti agli antichi: si avranno allora effetti più splendidi e talvolta complessi armoniosi quanto i quadri ad olio.

I piombi d'unione non devono essere considerati come un ostacolo. Collocati con senno accresceranno anzi che diminuire l'effetto, e sono in molti casi preferibili al graticolato di ferro che s' interpone fra lo spettatore ed il quadro.

La riunione appunto di *vetri* tinti in pasta con *vetri* realmente dipinti forma la classe mista di cui ho più sopra parlato. Questo mezzo non è assolutamente nuovo: l'adoperarono gli antichi, ma molto imperfettamente, siccome dirò.

Il quadro che la manifattura reale di porcellana sta ora eseguendo e che deve otturare una finestra della nuova chiesa della Madonna di Loreto è fatto con questo processo misto: ed ho argomento a sperare che raggiungerà maravigliosamente il vero scopo della *pittura sul vetro*, producendo un vivo e sentito effetto per mezzo di colori inalterabili e trasparenti.

La terza classe, affatto moderna, e credo, interamente dovuta al sig. Dihl, è la pittura sulla lastra.

I processi di fabbricazione e di cottura sono generalmente gli stessi di quelli della pittura sul *vetro* della seconda classe. Le differenze, se ve ne ha, consistono nella fusibilità dei colori e nella differenza di cuocere le lastre di 15 a 18 decimetri di lato d'un sol pezzo.

I processi d'applicazione non sono i medesimi. Come in ragione della grossezza della lastra non si potrebbe dipinger da due parti sì che i colori si posassero esattamente l'uno su l'altro a tutte le posizioni in cui il quadro si può considerare, e come vuolsi nondimeno per dar forza, senza renderli sporchi, ai colori, collocarli su due superficie di *vetro*, si dà una parte dell'effetto del quadro ad una lastra, e compiesi questo effetto applicando i colori e i toni necessarj sulla superficie di un'altra. Le due superficie si applicano l'una contro l'altra in modo che la pittura sia tra le due grossezze. Si ottengono così quadri di sufficiente e piacevole effetto; effetto però che non potrebbe mai essere recato al tuono necessario per le invetriate di chiesa, le quali d'altra parte costano e devono, è inutile dirne il perchè, costar sempre moltissimo. Dihl fece, come ho notato, i primi quadri di questo genere nel 1800 e nel 1801. La manifattura di Sevres ne diede nel 1801 uno somigliante ed unicamente ad imitazione del sig. Dihl. D'allora in poi nulla s'è più veduto in questo genere, perchè mancano le commissioni e i prodotti sono carissimi.

Stato attuale della pittura sul vetro.

Comprendo nello *stato attuale* il periodo che estendesi dal 1800 al 1828.

L'uso e conseguentemente la pratica della vera *pittura sul vetro* con colori vetrificabili cessò verso la metà del secolo decimosettimo. Di quel tempo, e massime verso la fine del secolo diciottesimo, varj chimici o pittori, per lo più tedeschi, pretesero di quando in quando aver trovato quest'arte, come accadrà di tutti quelli che proveranno i colori di porcellana sopra un pezzo di *vetro*. Ma non consiste l'arte unicamente a far prendere qualche colore al *vetro*. Estendesi alla pratica di tutti i processi, pratica che nessuno, cred'io, può vantare per mancanza di lavori allogati.

I saggi offerti dal sig. Dihl dal 1798 al 1800, destarono l'attenzione dei Francesi e forse di altre nazioni sulla *pittura sul vetro*. Da poco tempo mi trovava alla manifattura di Sevres; avevo poche cognizioni su quest'arte, nondimeno studiando l'opera di Le-Viel, e quelle degli antichi chimici occupatisi di tal materia; ajutandomi con la pratica del signor Meraud, incaricato allora della preparazione dei colori della manifattura, giunsi a presentare alla prima classe dell'Instituto, una serie abbastanza completa di colori sul *vetro*: erano *vetri* dipinti col processo della seconda classe, cioè con colori vetrificabili fusi col fuoco di muffola sul *vetro* bianco, senza alcun *vetro* tinto, e per conseguenza senza piombo. Fu un saggio di pochissimo momento, perchè nessuno allogò commissioni; imperfetto inoltre per molti riguardi, ma bastante a mostrare che con lo studio e la pratica si può fare quanto fecero gli antichi. La quistione del rosso porporino non fu posta in campo. Il tentativo e i principj di fabbrica adoperati per ottenerlo furono descritti nella memoria da me citata al principio di questa notizia: i pezzi sono disposti nella collezione della manifattura reale di Sevres.

La continuazione della chiesa di Santa Genoveffa fe' pensar di nuovo alle *pitture sul vetro*: gli architetti stesero progetti e domande; ma le invetriate che volevano collocarvisi non presentarono che ornamenti a tinte pallide e sbiadite, per conseguenza le impannate furono fatte quasi col processo della prima classe.

Mortelegue, fabbricatore di colori, espose dal 1809 al 1811, ed anche nel 1823, diversi quadri dipinti sul *vetro* e cotti a muffola, appartenenti alla seconda classe, cioè al processo conosciuto dagli antichi sotto il nome di *vetro* smaltato, e senza il soccorso dei *vetri* tinti. La mancanza di questo mezzo e del *vetro* porporino fece sì che i saggi parvero inferiori agli antichi sotto il rapporto della bellezza dei colori.

Si videro in Parigi nel 1823 e 1824 alcune *pitture* dello stesso genere, eseguite coi due processi di *vetri* dipinti e *vetri* tinti. L'una di queste vetriate è alla Sorbona ove produce molto effetto. I rossi tinti non sono dovuti al rame, ma al cristallo colorato dall'ossido d'oro, solo esempio di tal genere di colorazione che possa ancora citarsi.

Le Clerc presentò al principiare del 1826 alcune *pitture sul vetro* col secondo processo, o *vetri* smaltati. I quali saggi, sufficientemente soddisfacenti, difettano forse di bei colori e del prestigio dei contrasti, ma si può assicurare che l'ingegno di cui Mortelegue ha dato prova nella fabbrica dei colori di porcellana gli avrebbe fatto portar l'arte alla perfezione se gli fossero state allogate commissioni da indurlo a dedicarvisi.

Desiderando che la manifattura reale di Sevres, che per la prima nel 1802 provò potersi a beneplacito dipinger sul *vetro*, non si rimanesse da meno delle altre, incoraggiai Pietro Robert ad occuparsene. Gli somministrai a tal uopo tutti i soccorsi ed i modi che stavano in mia mano: nondimeno non avendo commissioni non potemmo formare a Sevres alcun'officina, alcuno stabilimento in grande, e abbiamo dovuto ridurci a presentare campioni, per mostrare ai dotti, agli artisti, ai dilettanti che quanto si fece un tempo si può fare ancora.

Robert eseguì successivamente nel 1823, nel 1824 e nel 1825 *vetriate* dipinte coi due processi, ed anche senza *vetri* tinti, supplendo con soprapposizioni ingegnose di colori il *vetro* porporino che nessuna vetreria allora forniva. Vedesi dai pezzi del 1823, del 1824 e del 1825, come abbia successivamente migliorato colori e tinte, e come sia giunto nel gran finestrone della Santa Cappella, a valersi invece del *vetro* porporino di rossi tratti dall'oro.

I progressi derivanti da una pratica ridotta a cinque o sei piccoli *vetri* sono però notevolissimi. Robert nel 1825 presentò un mazzo dipinto sul *vetro* coi suoi colori e sotto la direzione del sig. Schitt. Questo mazzo è tanto più notevole, che non conosco nelle antiche vetriate *pittura* di tal genere, che sotto tutti i rispetti è e potrebbe essere convenientissima decorazione sì per monumenti religiosi come per case o castelli.

Finalmente, come parlavasi sempre dei processi antichi perduti e si diceva che le vetriate moderne di molto scapiterebbero al loro confronto, ho voluto provare l'errore di tal opinione facendo esattamente copiare da Robert gran parte della finestra della santa Cappella. La qual copia, da cui appena distinguerebbesi l'originale, fu esposta del 1326 nella collezione di Sevres.

Queste successive pubblicazioni, questi saggi, posti sotto gli occhi del pubblico e degli artisti a Sevres e nelle pubbliche esposizioni di manifattura, al capo d'anno, non servirono a nulla, non distrussero la radicata opinione che l'arte di *dipingere sul vetro* fosse perduta, e non impedirono di credere che fosse stata trovata in Inghilterra. E però l'ignoranza che generalmente dominava sullo stato di quest'arte in Francia e il lodevolissimo desiderio di fare che ne partecipassimo riportandovela, indussero ad andare nel 1826 a cercare artisti inglesi per trasportare a Parigi un'arte che già vi si possedeva dal 1802 e di cui si erano successivamente veduti prodotti nel 1809, 1811, 1823, 1824 e 1825. Ma que' prodotti erano stati presentati sotto piccole dimensioni, chè non si fanno senza comandi finestroni dispendiosissimi e che non si possono collocare se non negli edifici per cui furono comandati. Videsi pertanto nel 1826 un gran quadro rappresentante lo Sposalizio della Vergine per la Cappella della Madonna di S. Stefano sul Monte, e finalmente per altre tre finestre si fecero venire tre altri quadri interamente fatti in Inghilterra.

Questi quadri furono eseguiti sotto la direzione del Conte di Noè coi processi della seconda classe, cioè con quello dei *vetri* bianchi dipinti con colori vetrificabili cotti a muffola. Superano già sotto il rapporto dei colori e delle carni quelli degli antichi, ma, all'eccezione delle dimensioni, non presentano risultamento che non si fosse potuto ottenere a Sevres se si avessero avuto somiglianti commissioni.

Robert volle provarlo, eseguendo pel signor Dusommerard un quadretto sul *vetro*, e per la manifattura di porcellana una copia della stessa grandezza del quadro originale della Madonna di Andrea Solario che fa parte della galleria del museo reale. La qual copia fu eseguita dal signor Constantin, perchè il merito delle arti del disegno insieme con quello delle industriali non facesse trovar in queste difetti di scorrezione, non ad esse attribuibili, ai quali non dovrebbesi fare alcuna attenzione, ma che attrassero sempre l'occhio e la critica degli spettatori. Anche nel primo semestre del 1828 abbiamo veduto tre nuove produzioni dell'arte di dipingere sul *vetro* che convinceranno, spero, gli increduli non essere quest'arte perduta in alcuna sua parte, e lo sviluppo che le si è dato da due anni, comechè ancor debole in confronto della sua attività nel sedicesimo secolo, le ha fatto trovare tutto ciò che la pratica insegna e l'ha già recata a far più di quanto facessero gli antichi.

Il prefetto della Senna allogò alla manifattura reale di Sevres due finestroni con ornamenti e soggetti di figura per la chiesa di Nostra Donna di Loreto, e il Visconte de la Rochefaucald, stabilì nella manifat-

tura reale di porcellana e per volontà del re un' officina particolare di pittura sul *vetro*. Una gran parte di queste finestre fu eseguita con splendidezza di colori e carnagioni di molto superiore a quella dei lavori antichi. Le figure del mezzo che saranno fatte cogli uniti processi di prima e di seconda classe, produrranno con questa riunione tutto l'effetto desiderabile.

La fabbrica inglese diretta dal conte di Noè termino una testa di Cristo e due figure di gran dimensione, che, eseguite interamente col processo della seconda classe, vincono sotto il rapporto della varietà, della forza e del brio del colorito non solo quanto gli antichi produssero in tal genere, ma ben anco quanto uscì da tal fabbrica.

Finalmente un giovane svizzero, il sig. Muller di Berna, recò a Parigi piccoli *vetri* fatti a perfezione con un processo esattamente conforme, e sin troppo, a quello degli antichi, e che appartengono alla seconda sezione della prima classe. Consiste principalmente, com'è noto, nell'adoperar *vetri* tinti a strati: dico sin troppo, perchè il color rossastro di quelle carnagioni fu scrupolosamente conservato. Ma il signor Muller dovette fare nelle vetrerie di Francia tutti i *vetri* colorati che gli erano necessarj, non escluso il bel *vetro* porporino, che, come ho detto, e come fa duopo ripetere, era già stato fatto a Choisy sui dati somministrati da Pietro Robert.

Non parlo dei sigg. Le Gros d'Anisy, Muller di Strasburgo, Enrico Ducroq di Douai, Girardo di Parigi e di gran numero d'altri artigiani, artisti o fabbricatori che presentarono imperfetti saggi di *pittura sul vetro*, troppo inferiori, per spendervi sopra parole, a quelli da me citati.

Nondimeno il sig. Le Gros nel 1800 fece, ajutato dai sigg. Perrenot e Candel, un ritratto sul *vetro* del primo Console in abito rosso porporino, colore che trasse dall'argento. Il ritratto fu veduto da pochi e se ne ignorava la esistenza nel 1802.

Tali sono i diversi progressi fatti dalla *pittura sul vetro*, dalla sua ricomparsa nel 1800 e 1802, e dal suo vero risorgimento, prima nel 1811 per opera del sig. Mortelegne, poi nel 1823 e 1824 per quella dei sigg. Paris e Robert. Tale è il suo stato attuale (nel giugno 1828), e già vince l'antico per rispetto ai colori di frutti, di fiori e di carni, nè gli è da meno pei *vetri* tinti d'ogni colore e d'ogni gradazion di colore, non eccettuato il rosso porporino del protossido di rame.

Vedesi che per meritare ora di essere distinti in quest'arte, vogliansi presentare vetri più grandi, più solidi, più luminosi, più svariati di colore: fatti con processi più economici, più ingegnosi e non meno fermi di quelli attualmente adoperati. Soggiungerò finalmente che nessuno dei principali processi è un segreto: che tutt'al più alcune gradazioni di colore son proprietà di quelli che già gli hanno scoperti. Conto descrivere alquanto circostanziatamente tali processi.

L'impero della moda e la mania di cambiamento che fanno un carattere distintissimo del gusto dei popoli moderni, in tutte le arti del disegno, ne fecero da qualche tempo tornare ai secoli d'ignoranza che videro surgere i monumenti chiamati gotici. Per una inconseguenza connaturale a questo spirito di cambiamento, che senza base di principj non adotta il buono perchè buono, ma perchè nuovo, veggonsi quegli stessi che deturpano del nome di gotico le idee, le opinioni o le consuetudini antiche tendere a richiamare il gusto d'architettura che porta un tal nome, senza pensare che deriva da elementi incompatibili coi presenti bisogni, con le risorse dell'arte e con l'accordo che più non potrebbe esistere tra i principj di quest'arte e il genere di costruzione del medio evo.

A tale insaziabile smania di cambiamento debbonsi i saggi e i tentativi riprodotti per ricondurre nell'architettura la pratica della *pittura sul vetro*, che credesi risuscitata, come se questi processi fossero stati perduti, e che vorrebbesi di nuovo applicare alle decorazioni delle chiese e dei palazzi; pratica che nei tempi antichi non salì in onore, se non perchè non v'era altra *pittura*, e la costruzione delle chiese gotiche altra superficie quasi non offeriva all'arte di dipingere.

Dopo aver dimostrato, nel dotto rapporto del signor Brongniart, che l'arte di dipingere sul *vetro*, anzichè esser perduta, sarà, ogni qualvolta si voglia, praticata con una supremazia cui non avrebbero potuto pervenire gli artisti che decorarono le gotiche invetriate, rimarrebbe a trattare la questione di convenienza su questo rapporto. Cioè l'arte di *dipingere sul vetro* nelle finestre è in accordo cogli attuali bisogni? Lo stato delle nostre arti e il lusso de' nostri edifici reclamano l'uso di tal genere di pittura? Siffatto genere potrà mai riprodursi e accreditarsi senza nuocere alla vera pittura? Lo vedremo.

Il *vetro* (vitre), e diam questo nome alle lastre d'ogni forma e d'ogni dimensione di cui riempionsi gli spazi più o meno grandi praticati nelle intelajature, intercetta l'azione dell'aria esterna e lascia passare la luce nell'interno delle camere e degli appartamenti.

Abbiamo già avuto occasione di vedere che l'uso del *vetro* risale alla più remota antichità. I testi dei più antichi scrittori, e i numerosi avanzi delle opere più antiche di *vetro* non lasciano dubitarne. Non così può dirsi dei *vetri* applicati ai telai delle finestre. Alla parola Pietra speculare abbiamo renduto conto di alcune cagioni che meno necessario rendettero di quanto può credersi l'uso delle lastre di *vetro*. Molte materie equivalenti ne teneano vece; quanto alla trasparenza, e quanto all'intercettar l'aria chi non sa con quanti oggetti vi si possa supplire, e quanto la differenza dei costumi e del clima rendessero gli interni delle case meno suscettivi degli ornamenti e dei comodi che esigono ora e nel nostro paese il modo di vivere e gli usi della società.

Pare nondimeno che ai giorni di Seneca l'uso dei quadrati di *vetro* dovess'essere comune nelle case. Del suo tempo circa, ed anche più tardi Ercolano e Pompei rimasero sepolte sotto le diverse eruzioni del Vesuvio. Or si trovarono nelle rovine di quest'ultima città non solo lastre di *vetro*, ma impannate di metallo con *vetri*.

Vediamo da una moltitudine di passi e d'autorità storiche le lastre di *vetro* adoperate nel medio evo, e diventare col ministero della *pittura sui vetri*, gli usuali materiali delle grandi invetriate, di cui le più antiche delle nostre chiese videro ornare le grandi aperture delle loro finestre.

Vedemmo dal lavoro comunicatoci su quest'arte dal sig. Brongniart, membro dell'Accademia delle scienze e il più sperimentato di tutti i nostri dotti in tal materia, quali siano i diversi processi di questo genere, ciò che debbasi pensare dei pregiudizi regnanti sulla supremazia degli antichi, e a che grado di perfezione i moderni tentativi abbiano recato i modi di rinnovare, se venisse incoraggiata, questa maniera di *pittura* decorativa.

Ora non ci proponiamo se non cercar le cagioni che diedero voga un tempo all'uso della *pittura sui vetri* delle finestre, quelle che la fecero cadere in disuso, e quanto può ancora promettersi dalla rinnovazione di quest' uso.

E prima di tutto crediamo poter asserire che l'antichità greca o romana non conobbe o adoperò un tal genere d'ornamento negli edifizi. Nè con ciò voglio dire che gli antichi di cui parliamo, più abili di quanto comunemente credesi nel lavoro del *vetro*, abbiano ignorato il segreto di colorirlo. (*Per non produrre inutilmente questo articolo con archeologiche citazioni, consulti il lettore l'articolo* Vetro *del Dizionario d'antichità dell' Enciclopedia, ove numerose autorità fanno fede del saper degli antichi in tal genere*). Tutti sanno d'altra parte a che punto il lavoro de'mosaici impiegò gli smalti, cioè cubi di *vetro* colorito in pasta.

Abbiamo mostrato di che modo gli antichi supplissero, coi loro *speculari*, alle lastre di *vetro* (V. Finestre, Speculare) che a quanto sembra, se diamo fede a un passo di Seneca (lettera XC) non furono in uso a Roma che al tempo suo. Vuolsi ridurre a Roma la nozione di questo scrittore? Quasi siam tentati a credere o pensare almeno ch' egli intenda parlare non della invenzione delle lastre di *vetro*, ma della loro applicazione alle finestre fattasi più generale, invece della pietra speculare, alla quale le parole *perlucente testa* non sembrano convenire. Lastre di *vetro* entro intelaiature metalliche e ritrovate nella piccola città di Pompei, sepolta sotto le ceneri del Vesuvio l'anno 79 dell'era nostra, sembrano dunque provare che l'uso di cui parla Seneca non era diffuso nella sola Roma.

Qualunque sia l'opinione che possiamo formarci dell' uso dei *vetri* nell' antichità, e concedendo pure che, vista la gran pratica degli antichi nel lavoro del *vetro*, nessuna ragione fondata sulla difficoltà di ottenere da questa materia pezzi e lastre di *vetro*, non potesse renderne l'uso nè raro, nè dispendioso, sarà tuttavia permesso di dubitare che abbiano tentato di applicare alle loro impannate i *vetri* colorati, ancor meno *vetri* dipinti o ornati di pittura giusta il vero senso della parola.

Distinguendo accuratamente in questo genere i *vetri* che voglionsi chiamar tinti, piuttosto che pinti, cioè i *vetri* coloriti alla vetraia in pasta dai *vetri* dipinti, o che ricevono colori soprapposti e che l'azione del calore vi incorpora, gli è assai naturale il pensare che verso gli ultimi secoli, o quelli del Basso Impero a Costantinopoli massimamente, la gran pratica del mosaico in ismalti, abbia potuto propagare il gusto di certi intarsii in pezzettini di *vetro* coloriti in pasta.

Tal gusto si è ancor conservato in quel paese sino ai dì nostri, e contribuisce ora a formare gli ornamenti delle vetriate negli interni delle case. Ma quale abbia potuto essere l'uso di siffatto ornamento nel Basso Impero gli è del tutto inverisimile che l'arte di dipingere in grande sui *vetri*, arte difficile e dispendiosa, abbia trovato allora le occasioni di propagarsi, supponendo che siasi conosciuta.

Par probabile che la costruzione delle chiese cristiane abbia fatto accogliere questo genere d'ornamenti. La grandezza delle finestre e dei *vetri* richiesta da tali chiese, l'avrà tanto più naturalmente favorita che nella intera decadenza del disegno e delle arti d'imitazione molti processi tecnici e metallurgici duravano nella pratica. Nè mancano autorità positive a provare qual potesse essere, sino ai secoli che videro surgere nel medio evo le chiese gotiche, lo stato dei processi atti a far vetriate in *vetri* di colore.

Ma verso il dodicesimo secolo cominciaronsi a costruire in pietra, in tutta Europa cristiana, quelle tante e vaste chiese che giusta ogni apparenza, succedettero a vecchie costruzioni di legno. Di questo tempo ogni idea d'arte e *pittura* era sparita, tranne quella sorta di lavori e manifatture che le corporazioni operaje dell'epoca praticavano e perpetuavano. La *pittura sui vetri* fu di questo numero. Continuò ad essere applicata sia in ornati nei compartimenti dei rosoni e nelle inquadrature, sia in composizioni di figure nelle vetriate dei finestroni, che furono di tal modo si può dire trasmutati in quadri.

Questi quadri di cui alcune belle sostanze coloranti formavano l'attrattiva ricevendo effetto dal giuoco della luce componevansi di piccoli pezzi di *vetro* gli uni colorati in vetraia, gli altri rivestiti di colori sovrapposti e riuniti come un lavoro d'intarsio da alcune strisce di piombo e tenute in posto da regoletti di ferro. Ma l'altezza delle vetriate e la distanza da cui si vedevano, rendeano poco sensibile una maniera di legamenti che interrompendo la

continuità delle parti sarebbero un grave inconveniente osservando da vicino, e soprattutto nelle opere soggette alle convenienze d' una vera imitazione. Nè trattavasi allora, avuto riguardo al gusto dei tempi e allo stato dell'arti, se non di piacere agli occhi con un misto vario e splendido di configurazioni colorate.

Or non potrebbesi negare che lo spettacolo di *vetri* colorati non sia merito principale delle chiese gotiche, e non abbia con un mistico effetto contribuito a produrre impressioni conformi ai sentimenti religiosi. Tal maniera di decorazione, nata col sistema gotico, doveva in ogni paese durare quanto il gusto cui era stato appropriato.

Il risorgimento delle arti dell'antichità, cioè del gusto della vera imitazione, doveva, riconducendo pittura e architettura ai principii dell'ordine e della verità naturale, far cadere in discredito l'uso d'un genere e d' un processo di *pittura* più soggetto alla pratica meccanica delle officine, che al talento ed al genio dell'artista; la *pittura* rinascente in Italia s'impadronì di nuovo della decorazione delle chiese. E però vediamo nel quindicesimo secolo sparire la *pittura sul vetro* ad onta dei miglioramenti cui era stata condotta.

La Francia, seguì ma più tardi e più lentamente, il moto impresso in Italia a tutte le arti d'imitazione. Il gusto gotico molto più diffuso dall' architettura, massimamente delle chiese, non fu realmente sradicato che nel diciassettesimo secolo. Già la *pittura* era giunta ad altissimo grado, ma più d' una circostanza aveale impedito fiorire nella decorazione delle chiese. E però vediamo ancora in questo secolo vetriate di chiesa e di chiostro perpetuare l' antica pratica, con però un miglior gusto di composizione, di disegno e di colore. Doveva pertanto accadere, e accadde, che in Francia al diciassettesimo secolo, come in Italia al quindicesimo e al sedicesimo, la vera *pittura*, conforme all' indole sua, ed a più nobili usi adoperata, facesse porre in dimenticanza quella *sul vetro*, che collegata al gusto dell' architettura gotica, disparve con essa.

Il successo ottenuto in mancanza della vera *pittura*, dovette scemare quando questa le oppose la scienza del disegno, la grandezza delle composizioni, la verità del colorito, la facilità del trasporto, la varietà de' toni, i suoi processi e l' economia della sua esecuzione. È in fatti destino della *pittura sui vetri* il non essere adoperata che nelle finestre e il non poter ricevere effetto che dalla trasparenza della materia, perlocchè non può adattarsi che a determinati locali sendo la *pittura* invece adattabile ad ogni luogo. Gli è ancora un grandissimo inconveniente per essa il non poter esistere che su fragilissima materia; il non poter applicarsi che sur un sistema di pezzi; dal che derivano alla composizione ed all' insieme delle figure varie maniere di difficoltà e scemamenti di effetto.

D' altra parte siffatto genere di magnificenza, nobile ma tristo, di cui si decoravano le chiese, offriva grandissimi inconvenienti nei palazzi dei principi. Produceva nell' interno dei locali un'oscurità che diventava maggiore quanto più ricco e complicato era il soggetto del quadro. La difficoltà d' aprire i telai delle finestre e il timore di rompere i *vetri* impedivano di cambiar aria, e i raggi di luce intercettati accrescevano l' insalubrità. Il qual complesso d' inconvenienti fe' cadere in discredito la *pittura sul vetro* con tanta rapidità che il celebre Palissy fu costretto a rinunciarvi. Volse il suo ingegno alle stoviglie e si ridusse per vivere a dipingere su quelle.

Ecco le vere considerazioni che spiegano come tal genere d'arte sia caduto in un disuso, che non possiamo, e il vedemmo, attribuire all'ignoranza dei processi i quali si riprodussero di quando in quando in saggi non incoraggiati dal gusto dominante.

Il bisogno di novità che da qualche tempo, non trova alimento, se non risuscitando l' antico massimamente in Inghilterra, tentò far retrocedere il gusto architettonico al gotico, e vedemmo nuove chiese costrutte su questo stile. Bisognerà accagionare tal bizzarria di costruzione dell' idea di rinnovare pure la maniera di *pittura* che accompagnò i monumenti dei secoli d' ignoranza? Son già quarant' anni che l'arte dei *vetri dipinti* si riprodusse fra gli inglesi in opere che danno illusione di quadri figurati. Se ne dà per ragione che le imagini d'ogni maniera non potendo trovar luogo nelle chiese protestanti eransi considerati i *vetri dipinti* siccome un modo di eludere in favore delle arti del disegno la proibizione religiosa. Da quel tempo in poi l' arte di dipingere sui *vetri* e trasformar di nuovo le finestre in quadri sembra aver occupato più d' un artista.

Abbiam veduto come artisti inglesi siano stati chiamati a Parigi ad eseguire questa specie di quadri, e fu provato il preteso segreto degli antichi in tal genere essere tutt'altro che un segreto, e prima dei lavori degli artisti inglesi non poche opere fatte a Parigi aver dimostrato che l' arte non era venuta meno all' opera, ma sibbene l' opera all' arte.

Ora le sole quistioni a risolversi si ridurrebbero alle seguenti: 1.° Un processo così dispendioso può utilmente rinnovarsi, quando il bisogno più non ne favorisca l'uso? 2.° Questo bisogno può naturalmente prodursi nei nostri edificj e nella loro decorazione? 3.° Importa veramente far nascere o incoraggiare un simile bisogno?

Quanto alla prima domanda, sarebbe inutile il negare che nessuna industria, invenzione, fabbrica, può essere importata, eccitata, coltivata in tempi o paesi in cui mancassero i principj che la possono far prosperare. Ogni pianta, ogni naturale prodotto vuole un terreno ed un cielo propizio, alla cui mancanza non potranno mai supplire le più assidue cure e la più diligente coltivazione. Reciprocamente il difetto di coltura non sarà mai corretto da cause naturali. Lo stesso accade dei prodotti delle arti. Il loro suc-

cesso dipende prima, fra altre cause naturali, da quella che devesi chiamare bisogno. Da che un'arte non ha a fondamento la necessità o la pubblica consuetudine; da che non va unita a certi bisogni, o a certo numero di piacevoli pratiche le quali fan parte dei costumi e dei diletti sociali, quest'arte potrà ben diventare oggetto di lusso o di curiosità; ma se questo lusso è dispendioso, se trova solo alimento nella munificenza d'una particolar protezione, cadrà e sparirà prontamente. Or applicando siffatte considerazioni ad opere che sono già per sè medesime, in ogni paese, dispendiosissime, vogliamo dire ai lavori architettonici, massimamente in grande, come chiese, palazzi, pubblici monumenti, non potrebbesi presumere che un genere di pittura così costoso e pur sempre inferiore a quelli che entrano adesso nella decorazione, possa diventare una specie di bisogno, come quando era il solo lusso di decorazione interna delle chiese.

Il che ne conduce alla seconda domanda. Gli è mai probabile che il gusto del pubblico si volga tanto alla pratica di questo processo di *pittura* e delle sue applicazioni da restituirle l' importanza conceduta alle arti omai erette in bisogno. Nol crediamo. La falsa idea formatasi del preteso segreto di questa *pittura* e dell' ignoranza del tempo nostro a tale riguardo, potè ridestare quella specie d'amor proprio che mal patirebbe una vera inferiorità in un'arte sì intimamente collegata colla scienza della chimica e coi processi metallurgici. Ma dacchè fu riconosciuta non vera la lamentata ignoranza, e poter noi sfidare la scienza del passato su tutti i punti di esecuzione in questo genere, non è più permesso il credere che la *pittura sul vetro* possa almeno diventare un bisogno d' amor proprio. Non sarebbe egli ancora permesso il presumere che scemata la smania del rinserrarsi negli eremi, e posto in più nobile loco che nelle esterne dimostrazioni l'amor della religione, questo genere di pittura adatto ai claustri trovi ben poco incoraggiamento?

Ma importa poi egli realmente di provvedere ai mezzi, quali pure esser possano, di far rivivere l'arte di eseguire quadri sul *vetro*, incoraggiando con l'esempio quanto potrebbe ridestarne il bisogno? Non sarà difficile la risposta a questa terza domanda.

Abbiam già veduto come i quadri di *vetro* a figure dovessero nel medio evo il favore in cui erano venuti al processo tecnico del mosaico ed alle tradizioni metallurgiche conservate dalle corporazioni, quando tutte le arti del disegno trovaronsi avvolte in una generale ignoranza, e in difetto d' ogni altro dipinto la gotica architettura erasi appigliata a trasformare in quadri di *vetro* le sterminate e numerose finestre delle sue chiese. Chi poi esamina i processi di quest' arte nei diversi tempi, s'accorge essersi unicamente gli artisti presa cura, nella composizione e nelle figure dei quadri che più si ammirarono e si ammirano tuttora, della bellezza delle sostanze coloranti. Per quanto spetta al fondo dell' arte di dipingere vedesi interamente abbandonato alla più cieca pratica, nè infatti da questo modo di produrre grandi scene per mezzo di piccoli pezzi di *vetri* colorati fra loro commessi con piombo può derivar grande effetto, massimamente che debbono esser veduti troppo da lontano per cercarvi altra cosa che un bel contrasto di tinte. Che se si esaminano i lavori di quest' arte nell' ultimo tempo, cioè dopo il risorgimento delle belle arti, sarà forza concedere essersi fatte opere commendevolissime per buon gusto di composizione, di disegno e per verità; ma si ridussero a piccoli quadri posti sott' occhio, nei chiostri, ed in altri locali di piccola dimensione.

Nondimeno tal genere di *pittura* in piccolo, per sè stesso difficile e dispendioso, doveva ben presto, come abbiamo veduto sparire, dacchè la vera *pittura* con le sue tante ed immense risorse, co'suoi processi più o meno speditivi a norma dei generi, riconquistò il proprio legittimo impero. Poteva mai essere diversamente, o la *pittura sul vetro*, pel solo fatto appunto d'esser sul *vetro*, non doveva ben tosto venire abbandonata?

Che ragioni or dunque vi sarebbero di far rinascere una *pittura* che avrebbe a solo fondamento un fittizio bisogno, non voluto da alcuna necessità e che si rimarrebbe sempre, fuorchè adoperata in finestre e sfori d'uso e forme eccezionali, inferiore alle altre produzioni del pennello?

Per quanta perfezione possa dare a un tal genere in grande il valor d'un pittore, si può ben asserire che mai non arriverà a tutti i gradi d'ardimento, di libertà, di correttezza, di grazia e d'armonia degli altri generi. Che fare poi dei prodotti d' un' arte la cui fragilità consente appena di moverli da luogo a luogo, che non potrebber trovar posto in raccolte di quadri, e non atti se non a serramenti da finestre, guasti e distrutti dal menomo caso, e difficilmente riparabili?

E d' altra parte in tempo in cui il numero degli artisti eccede di tanto quello dei lavori che possono venir allogati, sarà buon consiglio recar ingenti spese in una maniera di *pittura* necessariamente di minor conto e naturalmente sterile?

La *pittura sul vetro* o sui *vetri*, altro non può essere che un oggetto di curiosità, che se poco o niente viene esercitato, gli è perchè non si crede che valga la pena o di esercitarlo o di esercitarlo di più.

Dovrassi dunque escludere un tal processo curioso e interessante dalle imprese architettoniche? Crediamo che il buon criterio nella cultura e nell'uso dell'arte, non debba rigettar cos' alcuna: che possa invece e debba accogliere ed ammettere tutto; ma il buon criterio appunto consiste nel collocare ogni cosa a suo luogo, nell' opportuna misura e coll' osservanza delle debite convenienze.

E però alla grandezza delle finestre delle nostre

chiese può il buon gusto concedere un genere d'ornamenti che alletti l'occhio senza pretesa di formare un'importantissima decorazione, e senza intercettare la necessaria luce che ne temperi sino ad un certo punto l'eccesso: che potendo formarsi di piccoli compartimenti ne renda poco dispendiosa la esecuzione, meno sensibili le commessure, e facile e di tenue costo la riparazione.

Ora il sistema di *pittura* che sarebbe atto a soddisfare queste condizioni ne sembra dovrebb' esser quello cui si dà il nome generico d'ornamento architettonico, e consiste in cartocci, fogliami, fiori, ghirlande, simboli, e in tutti gli oggetti insomma di che l'architettura si vale come patere, intrecciature, ovoli, ecc.

Si potrebbe dunque benissimo far servire la *pittura sul vetro* a riprodurre, in questa maniera d'ornamenti, i vivi colori degli oggetti naturali collocati intorno alle grandi invetriate; e ripetendo certe distribuzioni di vôlte riprodurre negli angoli e nella centina d'una finestra le ingegnose composizioni e gli svariati compartimenti dell'arabesco.

La *pittura sui vetri* non potendo produrre effetto se non per mezzo della trasparenza, ed in luogo dove riceva luce e le dia passaggio, può venir adoperata ad usi interessanti comechè in piccolo: in piccolo, intendiamoci, rispettivamente alle invetriate delle grandi chiese. A cagion d'esempio in un oratorio, in una qualche cappella segreta starebbe benissimo una bella testa di Madonna o una figura di santo sur un *vetro* di cui la *pittura* stessa intercetterebbe la soverchia lucidezza.

Un tal genere di lusso non sarebbe mal adoperato nemmeno in qualche gabinetto o appartamento di palazzo, decorando i *vetri* di qualche argomento storico od allegorico, ovunque le impannate non siano esposte ad urti o continui movimenti.

Vuolsi dire che ridotta a sì scarsi usi la *pittura sui vetri* diventerebbe un lavoro di lusso e curiosità che acquisterebbe pregio dall'ajuto e dall'influenza della vera *pittura*, senza recarle nocumento o usurpandole guadagno o pretendendo farne le veci siccome accadde nei tempi che videro surgere le chiese gotiche.

VETUSTA' — (Vetusté) — È sinonimo d'antichità, ma, come ogni specie di sinonimo, esprime una particolare gradazione d'idea. *Vetustà* deriva certo da *vetus* vecchio, e da *vetustas* vecchiezza, applicata alle cose anzichè alle persone. Or troppo spesso adoperasi la parola *vecchio* come affatto sinonimo d'*antico*. E pure diversissime sono le idee annesse a queste parole. Antico, comporta l'idea d'un qualche cosa di rispettabile; quantunque l'idea di vecchio e di vecchiezza possa moralmente pretendere a produrre il sentimento medesimo, con tutto ciò non può a meno di associarsi tale idea con quella degli inconvenienti d'un gran cumulo d'anni, e tra gli altri delle infermità che l'accompagnano. *Tarda senectus* disse un poeta. Or tornerebbe spesso in fatto di monumenti del tutto improprio il chiamar certo edificio antico un vecchio edificio, e parlare della sua *vetustà* perchè ve ne sono che, non ostante il lasso degli anni, conservarono la loro bellezza, e ne produssero l'idea in modo da non poter far nascere l'idea della vecchiezza.

Generalmente in un edificio la parola *vetustà* indica ciò che vuol significare fra gli uomini la parola decrepitezza. Dicesi che un edificio crolla per *vetustà*.

VIA, STRADA — (Route) — È sinonimo di cammino. All'idea di *strada* è annessa quella di una via praticata in carrozza. Gli antichi personificavano le vie pubbliche sotto la figura d'una donna sedente sur una ruota. La ruota (*roue*) simboleggiava la via (*route* dei francesi).

Via potrebbe corrispondere al *voie* certa misura d'oggetti usuali e di consumo, formata di certo numero di piedi cubici di pietra o di sacchi di gesso, contenenti ciascuno due moggi e mezzo.

VICOLO, VIOTTOLO — (Ruelle) — Viuzza per dove i grandi traini non possono passare.

Chiamasi ancora *stradetta* (ruelle) quello spazio tra 'l letto e 'l muro (*straccioeura* dei Milanesi).

VIENNA in latino *Vienna.* — Antichissima città posta a cinque leghe e mezzo e al disotto di Lione. Fu sotto l'impero romano possentissima fra le città della Gallia. Conservò molti avanzi d'antichità, ed alcuni resti ancor molto notevoli di alcuni de' suoi antichi monumenti.

I dintorni di *Vienna* ne provano l'antica importanza con vestigia di vie, massimamente della via Aurelia, una parte della quale, riconoscibile ai massi irregolari di che tutte le vie romane erano formate, esiste ancora a poca distanza dalla città. Sembra che parecchi acquidotti vi conducessero parecchie acque. Se ne trovano parti in ogni direzione. Ve n'era uno formato di tre condotti paralleli: il meglio conservato dei quali fu restaurato nel 1721, e basta ora ai bisogni della città moderna. È costrutto in muratura di pietrame chiamato dai Romani *opus incertum.*

Sussiste ancora un massiccio irregolare nella sua base, a cagione dei diversi angoli della roccia dell'antica cittadella dello stesso genere di costruzione.

La situazione di *Vienna* su fianchi di parecchie scoscese montagne esigette pei grandi edificj considerevoli sustruzioni. I Romani avevano dilatato e stabilito diversi spianati naturali con massicci distribuiti giusta l'ineguaglianza del terreno dalla base sino alla sommità della roccia della cittadella. In alcuna di queste sustruzioni erano praticate grandi scale, daddove salivasi a più d'un edificio.

Il più notevole di quelli che quasi interamente sussistono, è il tempio chiamato d'Augusto e di Livia. Discrepanti per qualche tempo furono gli avvisi sul nome e la destinazione di questo monumento. Alcuni pretendevano forse un pretorio, tanto più che le tradizioni e le croniche insegnavano essersi qui ammi-

nistrata giustizia. Parecchi esempi però provando che più d'un tempio avea pure servito di sala d'udienza, le due opinioni s'erano accordate. Ma la lettura dell'iscrizione della quale più non rimanevano se non i fori nei quali erano state incastrate le lettere di bronzo, dimostrò sua destinazione principale essere d'un tempio.

La sua totale lunghezza è di 55 piedi, la sua larghezza di 30, l'altezza di 35. L'edificio è in generale di bella proporzione, ma i dettagli e l'esecuzione non corrispondono alla bellezza dell'insieme: direbbesi composto da un architetto eseguito da cattivi manuali. Vi si notano bizzarre discordanze che solo l'inesperienza o la negligenza dei costruttori vale a spiegare. L'apparecchio fu fatto come a caso senza accordo e regolarità. L'edificio s'innalza sur un stilobato, la cui faccia anteriore è occupata da una scala formata di dodici gradini. La sua pianta è d'un periptero sulla faccia anteriore e sulle due parti laterali sino alla sesta colonna, con la quale s'allinea il muro d'angolo del *posticum* nello spazio d'una colonna e d'un intercolonnio, e si termina con un pilastro. Il *peripteron* si compone di sei colonne di faccia e sei di fianco, in tutto diciotto: esempio unico forse nel suo genere. Il *postico* è formato d'un muro a simulante bugnato senza alcuna apertura. La porta è dal lato orientale.

Gli intercolonni trovano con la loro irregolarità la negligenza con cui l'edificio fu condotto a termine: vi si trovano differenze quasi di mezzo modulo. Un'altra singolarità è che le colonne del portico con quelle d'angolo, al pari dei pilastri di muro in angolo del postico di cui si è parlato, hanno plinti alla lor base, mentre il rimanente delle colonne laterali non ne ha. Dalla qual cosa deriva che ad onta della poc'altezza di questo plinto, il fusto delle colonne che ne sono prive ha relativamente alla base ed al capitello alcune parti di più in elevazione.

Il profilo dello stilobate è di bella semplicità. Può trovarsi che la cimasa manca di carattere e il plinto è troppo debole pel tallone. La base è più forte della cornice, come devesi praticare, per la ragione che può considerarsi meno come base dello stilobate che come quello di tutto l'edificio.

Non potrebbe dirsi se le colonne siano rastremate giusta il precetto di Vitruvio; il muro moderno le avviluppa quasi del tutto. La colonna è alta nove diametri e mezzo; il capitello un diametro. Il fusto è leggiermente, rigonfio il maggior diametro è un po' al di sotto della sua metà. Le scanalature sono in numero di venti. Il capitello, il quale non ha se non due moduli di altezza, è della stessa proporzione di quello di Vitruvio. La rosa raggiunse il livello degli angoli della cimasa. Questo gran rilievo, quello delle volute e dell'abaco producono quasi tutto l'effetto del capitello, perchè i suoi caulicoli e le sue foglie d'olivo troppo aggettanti e timidamente trattati, farebbero con molti altri difetti d'esecuzione, presumere essere questa architettura opera o di mal destri architetti o di troppo taccagni allogatori.

La trabeazione ha un po' più della quinta parte della colonna. Le sue tre grandi divisioni son quasi eguali tra loro, sorpassando la cornice solamente di tre parti, le due altre che sono di egual proporzione. Monotonia del resto poco sensibile per l'effetto della prospettiva e a cagione della varietà dei profili. I rosoni del soffitto al pari dei modiglioni non s'ebbero una finita esecuzione.

Il frontone senza acroterj è di bella forma: è alto un poco più del quinto della sua altezza invece del nono indicato da Vitruvio. Sul suo timpano veggonsi parecchi fori, nei quali sembrano essere state impiantate alcune sculture in basso rilievo. Alla cimasa inferiore della cornice, in mezzo al fregio e sull'alto dell'architrave, si riconosce il posto che doveva essere stato occupato da un'aquila dai vanni stesi, emblema o di Roma o dell'apoteosi dell'imperatore.

Più nulla rimane dell'antico tetto. Il moderno posa sur una grossolana cimasa sostituita nel medio evo all'antica già rovinata.

Dopo la caduta del paganesimo, il modesto edificio scampò alla costruzione di quasi tutti i templi de' falsi Dei. Al nono secolo fu trasformato in chiesa consacrata alla Santa Vergine. Allora per aggrandire il locale interno furono atterrati i muri della cella e collegate con una muraglia le colonne, togliendo le scanalature che oltrepassavano il paramento della nuova costruzione. L'antica porta fu turata, e forato il muro del postico, perchè a norma dei riti del cristianesimo, la porta d'ingresso fosse dal lato occidentale. Più d'una innovazione vi fu ancora introdotta, massimamente colla erezione d'un campanile sulla facciata. Avendo cessato in forza d'una serie di rivoluzioni, d'essere una chiesa, l'edificio è divenuto un museo in cui si conservano tutti i resti d'antichità sepolti nel terreno della città e de'suoi dintorni.

Vi sarebbero a citare e descrivere parecchi altri avanzi d'antichi monumenti, che sui luoghi stessi offrono maggior interesse pel modo che offrono di trovare il loro insieme. Tali sono gli avanzi dei rami delle scale che conducevano a quanto credesi al tempio di Giove; tali sono porzioni di sale che credesi aver appartenuto a terme; tale ancora un bel frammento di portico che dicesi fa parte del *forum*, e che nel suo interno è decorato da colonne corintie.

Ma uno de' più curiosi monumenti antichi di *Vienna*, e de' meglio conservati, è quello che vedesi pochi passi lontano dalla città, fuor della porta d'Avignone, e che dicesi la Guglia. È una massa che può dirsi piramidale, considerata nel suo insieme, ma la cui parte superiore tien molto più della forma e della proporzione d'obelisco. Il monumento si compone nella parte inferiore d'un massiccio quadrangolare formato di quattro archi alla maniera di Giano. I suoi quattro angoli sono fiancheggiati d'una colonna innalzata su piedestallo: il suo capitello estremamente

svasato, ha della forma del dorico e del corintio. Al disopra della trabeazione sta una piattaforma di cui l'obelisco occupa il centro.

Quest' obelisco dev' essere stato composto d' una ventina di filari di pietra, e deve avere un trenta piedi di altezza. Il disegno che vedesi nell'opera dei monumenti di *Vienna*, presenta uno spaccato di tutto il monumento, e lo spaccato mostra che il centro della costruzione dell' obelisco era vuoto, o per alleggerirne il peso o per risparmio di materiali. In tutto l' edificio può avere una cinquantina di piedi d' altezza.

Qual fu la destinazione di questo monumento? Nessuna iscrizione ce l' addita, e tutte le tradizioni a tale proposito sono di poco conto. Ora gli si dà nome di *cenotafio*, e giusta questa opinione sarebbe stato una tomba vuota. Anticamente gli si dava il nome di sepolcro, ma durasi fatica ad adottare una tale denominazione. Per credere a quest'uso bisognerebbe supporre o che i quattro archi fossero già stati chiusi, per servir di camera sepolcrale, o sarebbero sotto questo monumento state praticate scavazioni e costruzioni di cui non si ebbe conoscenza. Ma nell' ignoranza in cui siamo di un grandissimo numero d' usi dell' antichità val meglio astenersi da spiegazioni ch'altro non possono essere se non vane ipotesi.

VIERA, GHIERA — (Frette) — Cerchio di ferro di cui si arma la corona d'un masso o d'un pilastro per impedirgli di spaccarsi.

VIGNOLA. V. Baroccio.

VILLA — (Villa) — Alla parola Casa di Campagna ci siamo astenuti da ogni descrizione o sviluppo particolare sur un ordine diversissimo di edifizj, moltiplicati senza dubbio e in tutti i paesi, ma che considerati indipendentemente dalla loro destinazione o dalle attrattive accessorie della loro posizione fuori di città in mezzo ai campi, nulla offrono nè sotto il rispetto architettonico, nè sotto quello di costruzione cosa che non sia comune colle abitazioni e cogli edifizj delle città, nulla per conseguenza che non sia trattato in tutti gli articoli di costruzione più o meno considerevole.

Quanto nelle descrizioni delle case di campagna moderna riuscirebbe naturalmente vago, ozioso ed insignificante, crediamo offrirebbe speciale interesse sotto il rispetto archeologico; e la parola *villa*, nome proprio delle case di campagna degli antichi Romani, converrebbe a un articolo capace a offrir dettagli i più autentici su quanto ci fu trasmesso a tale riguardo dagli scrittori, e massimamente da Plinio il giovane.

La parola *villa* dunque propriamente significava ciò che noi generalmente chiamiamo casa di campagna, e con gli epiteti che la caratterizzavano sotto i termini di *urbana*, *rustica* e *fruttuaria* indicavasi il genere particolare di ciascuna. Riferiremo alla fine dell' articolo in sunto le nozioni relative alle due ultime specie.

Farebbe una lunga e curiosa opera chi relativamente alla prima, che chiameremo casa di campagna, volesse raccogliere quanto i scrittori ci hanno fatto conoscere sul numero, il lusso e la magnificenza delle vôlte, o casini di campagna dei grandi di Roma, negli ultimi tempi della repubblica e sotto l'impero.

Infatto al tempo della caduta dei costumi repubblicani fu visto regnare la passione dello smisurato lusso dei casini di campagna. Strabone dice della pietra di Pisa, cioè del più bel marmo che serviva di base alle fabbriche dei Romani, *che costruivano anche le loro case di campagna alla maniera dei palazzi dei re di Persia.* Nè bastava fossero magnifiche le villeggiature, dovevano essere numerose.

Cicerone che non era annoverato fra i ricchi cittadini di Roma, contava per sin diciannove case romane: le più famose erano: *Arpinate*, *Tusculano*, *Lanuvio*, *Asturio*, *Formiano*, *Caleno*, *Cumano*, *Puzzeolano*, *Cluvrario*, *Pompeiano*, *Faberiano*, *Vestiano*, *Sinuezzano*, *Anaguino* e *Frusinate*. Fra tutte queste villeggiature ci preferiva l'Arpinate, ov'era nato, cioè quella posta nel territorio d'Arpino.

Questa *villa* non era che una specie di fattoria all' antica, al tempo in cui nacque Cicerone, vivendo ancora suo padre; ma suo padre l'avea già ricostrutta colla magnificenza ch' esigevano i nuovi costumi. Rimane ancora qualche vestigio dei materiali di questa casa e della sua architettura, di cui però il sito, l'esposizione e le belle acque facevano per Cicerone il precipuo ornamento.

Ma la magnificenza dell' arte fu spiegata nel Tusculano, *villa* che avea appartenuto al gran Silla. Tuttavia il lusso o almeno il gusto del dittatore non soddisfece il nuovo proprietario. Cicerone diè al tutto una nuova forma, e giunse insino a contrar debiti. *Tusculanum*, egli dice, *et Pompeianum valde me delectant*, *nisi quod aere non corinthio me obruerunt.* (*Ad Att. lib. II*, *ep.* 1). S' era ridotto al verde per ornar questa casa dei prodotti dell' arte greca, dei ritratti d'uomini celebri, che Attico suo amico era incaricato di comperargli nello stesso paese.

Nei tre corpi d'edificio di cui componesi il Tusculano erano praticati un liceo ed un'accademia. Il primo conteneva la biblioteca ed era circondato da viali per passeggiare, che diedero il nome alla setta peripatetica; l'altro componeasi di un bosco in memoria di quello d'Academo. Da questi particolari e da molt' altri che inopportuno riescirebbe qui addurre, può giudicarsi della diversità degli oggetti e delle parti, di che doveano comporsi tali case di campagna.

Ma giudicherassi meglio, sotto il rispetto dell' architettura, della distribuzione, della estensione, della varietà, della magnificenza, e d'ogni maniera di delizie e di comodi che richiedevansi, dalla circostanziata descrizione delle due *ville* di Laurento e di Toscana, di cui Plinio il giovane si piacque nelle due lettere l'una a Gallo, l'altra ad Apollinare, redigere la descrizione o diremmo anzi l'inventario.

LETTERA DI PLINIO A GALLO.

Tu resti sorpreso che la mia villa di Laurentino, o se vuoi di Laurento tanto mi piaccia. Ma facilmente cesserai di maravigliartene quando sarai appieno informato di questo dilettevole soggiorno, dei vantaggi del suo sito e dell'ampiezza dei lidi. Ella è lontana da Roma 17 miglia: sicchè ciascuno può andarvi dopo aver terminato i suoi negozj e senza perdere tutta una giornata.

La villa è assai comoda senza esser magnifica. L'ingresso è bello senza lusso: ed in primo luogo si trova un portico di rotonda figura che rinchiude un cortiletto assai allegro, e che somministra un grato ricovero contro il tempo cattivo: imperciocchè essendo tutto serrato di vetri ed attorniato da un'ampia grondaja, maravigliosamente difende dalle pioggie e dalle tempeste. Da questo portico tu passi in un gran cortile, ed assai piacevole, e poi in una bellissima sala da mangiare che si avanza sopra il mare, le cui onde per poco che soffii il vento africano vengono ad abbattersi a pie' del muro ed ivi morirsi. Tutte le porte e le finestre di questa sala sono a due battenti e d'uguale altezza: di maniera che a mano dritta ed a mano manca ed in faccia tu puoi scoprire come tre mari in un solo. Alla parte opposta l'occhio può scorgere il gran cortile, il portico ed il cortiletto, ed anche il portico per la seconda volta e poi l'ingresso, oltra cui si veggono in lontananza boschi e montagne. Al lato manco di questa sala da mangiare v'è una gran camera che non avanza tanto nel mare, da cui si entra in una più piccola che ha due finestre per ricevere dall'una i primi raggi del sole nascente e dall'altra gli ultimi dell'occidente: da questa cameretta si vede anche il mare, ma un poco più lontano, il cui prospetto reca sommo piacere alla vista. L'angolo che forma il resto della sala ed il muro della camera par fatto apposta per raccorre, per conservare e per riunire tutto l'ardore del sole. Egli è perciò il rifugio della mia famiglia contro il rigore del verno; ed in questa cantonata fanno ordinariamente i loro esercizj. Ivi non si conoscono altri venti che nati da certe nuvole, le quali ingombrano piuttosto la serenità del cielo che turbino la piacevolezza dell'aria che ivi spira. Appresso vi è una camera tonda situata di maniera che i raggi del sole vi penetrano a tutte le ore del giorno. È stato cavato nel muro per armario a forma di libreria che ho studiosamente guernito di quei libri che non si possono abbastanza leggere e rileggere. Di là per un piccolo corridore, che per essere soffittato di tavole ben sottili, comunica da ogni lato il caldo del sole, si passa nelle camere da dormire. Il resto di questo angolo è occupato o dagli schiavi o da altri domestici. Tuttavia questo appartamento è tenuto con tanta pulitezza che anche vi possono alloggiare i padroni. Nell'altra ala vi è una camera assai ben intesa, e poi un'altra gran camera, o piccola sala da mangiare, che il sole ed il mare pajono rendere a gara comoda e piacevole. Di là si passa in una camera congiunta ad un'anticamera tanto fresca nell'estate per la sua altezza, che calda nel verno per essere guardata da tutti i venti. Accanto si trova un'altra camera colla sua anticamera: di là si entra nella sala del bagno ov'è una conserva d'acqua fredda: questa sala è grande e spaziosa. Dalle opposte mura escono due pile sì larghe e sì profonde che nel bisogno vi si può nuotare. Appresso vi è una stufa per profumarsi e poi un cammino per l'uso del bagno. Dall'istesso piano si passa in due sale, i mobili delle quali sono più galanti che magnifici, e dopo in un altro bagno temperato, in cui taluno bagnandosi può facilmente vedere il mare. Non molto lontano vi è un giuoco di palla situato in maniera che nell'estate il sole non vi entra che al suo tramontare, e quando egli ha perduto quasi la sua attività: da un canto s'innalza una torre, a piè della quale sono due gabinetti, e poi due altri di sopra, e finalmente un terrazzo ove si può mangiare, e dove alla vista si rappresenta gran paese e gran mare, e tutte le ville che sono intorno. Dall'altro canto è un' altra torre in cui si trova una camera colle sue finestre che guardano a levante ed a ponente. Addietro vi è una guardaroba assai spaziosa e poi un granajo, sotto cui vi è una sala da mangiare d'onde si sente da lontano il rumore del mare agitato.

Questa sala guarda sul giardino e sul viale che domina tutto all'intorno. Questo viale è guardato da tutte due le parti di basso alle cui mancanze supplisce il rosmarino. Imperciocchè nei luoghi ove il tetto della casa cuopre il basso, egli conserva facilmente tutta la sua verdura, ma nei luoghi scoperti ed esposti al vento l'acqua del mare lo dissecca, benchè non sia tanto vicino al lido. Tra il viale ed il giardino v'è una gran vigna piantata di fresco, per cui si potrebbe camminare a piè nudi senza verun incomodo. Il giardino è tutto abbondante di fichi e di mori, ai quali il terreno è tanto favorevole quanto egli è contrario a tutti gli altri alberi. Una sala da mangiare vi sta appresso che gode questo bello aspetto, il quale certo non cede a quella del mare che è più lontano. Dietro questa sala vi sono due appartamenti, e le loro finestre guardano l'ingresso della casa ed un giardinetto abbondante di erbe per servizio della cucina.

Di là tu scorgi un portico a vôlta, che per la sua smisurata grandezza potrebbe stimarsi un'opera pubblica. Esso ha un gran numero di finestroni sopra il mare e mena sopra il giardino: ed alcuni ovati nella vôlta dello stesso portico. Quando il tempo è quieto e sereno, tutte queste finestre s'aprono. Ma se il vento soffia da una parte, allora le finestre s'aprono dall'altra. In faccia di questo portico v'è una parte del giardino che spande gratissimi odori di viole. Il riverbero del sole che rimanda il portico scalda il terreno e nello istesso tempo lo difende dalla tramontana, e così da una parte si conserva il caldo e

dall'altra non si perde il fresco: finalmente questo portico difende ancora dal vento di mezzo giorno, di maniera che da differenti lati si offerisce un ricovero contro la diversità dei venti. Prima di mezzogiorno tu puoi passeggiare all'ombra di questo portico e dopo mezzogiorno nei viali e negli altri luoghi del giardino che sono più vicini a quest'ombra; ma si vede crescere o mancare, secondo che i giorni diventano o più lunghi o più brevi.

All'estremità del portico e del pezzo del giardino che vi è congiunto vi è un appartamento staccato dagli altri, ed io lo chiamo ordinariamente mie delizie. Egli è tutto mia fabbrica. Ivi un salone fatto a guisa d'una stufa solare: da un canto riguarda una parte del giardino, dall'altra il mare, e da tutt'e due riceve il sole comodamente. Il suo ingresso corrisponde ad una vicina camera, ed una delle sue finestre guarda sopra il portico. Io ho fabbricato dalla parte del mare una stanza, che riesce di buon gusto e vi si può mettere comodamente un letto con due sedie, e che per mezzo d'una vetriata e d'una tenda con aprir l'una o col tirar l'altra viene ad unirsi con l'altra camera o a separarla come uno vuole. I piedi del letto sono volti verso il mare ed il capo verso le case: da tutte e due le bande si veggono delle foreste. Tre differenti finestre vi presentano queste tre differenti vedute, e tutte ad una volta le confondono.

Di là si entra in una camera da dormire. Vi è unita una piccola stufa, la cui finestra assai stretta ritiene e dissipa il calore secondo il bisogno. Più lontano si trovano un'anticamera ed una camera in cui entra il sole subito che si leva, ed anche dopo mezzogiorno, ma obliquamente. Quando io sono ritirato dentro questo appartamento, m'immagino di esser cento miglia lontano di casa mia. Esso in ogni tempo mi piace e soprattutto in quello dei Saturnali. Ivi godo il silenzio e la calma, mentre che tutta la casa risuona di grida, d'allegria, che la licenza di queste feste permette ai domestici. E così i miei studii non turbano punto i piaceri della mia gente nè i loro piaceri i miei studj.

.... Tutto il lido è ornato di ville, le une contigue, le altre separate che per la loro differente bellezza formano il più dilettevole aspetto del mondo ed insieme offrono ai tuoi occhi più d'una città. Tu puoi egualmente godere d'una vista siffatta, o che tu cammini per terra, o che tu vada per mare. Il mare egli è talora tranquillo ed il più delle volte agitato. Vi si piglia pesce in abbondanza, ma egli non è del più delicato. Vi si pigliano però delle fogliole eccellenti e delle locuste assai buone. La terra non è meno liberale de'suoi beni. Soprattutto noi abbiamo latte in abbondanza nel Laurentino... Non ti par egli ch'io abbia molta ragione di tener tanto caro un siffatto ritiro, di farne mie delizie e di fermarmivi sì lungo tempo? Tu veramente ami troppo la città, se non risolvi di venire a passar meco qualche giorno in un luogo sì dilettevole. Potresti venirvi; puoi aggiungere a tante bellezze ed a tante amenità della mia villa le altre ancora della tua presenza. Sta sano.

LETTERA DI PLINIO AD APOLLINARE

Bellissima è la posizion del paese (*in cui è situata la mia villa in Toscana*). Immaginati un immenso anfiteatro e quale appunto può far la natura. Immaginati una spaziosa e lunga valle attorniata di montagne, le cime delle quali sono cariche di boschi non meno folti che antichi. Ivi si fa spesse volte la caccia ed in più maniere. Di là scendono foreste come fatte ad arte sulle pendici di queste montagne. Tra le foreste sono sparse alcune collinette d'un terreno sì buono e sì grasso ch'egli è assai difficile di trovarvi una pietra, quand'anco apposta vi si cercasse. La loro fertilità non la cede appunto a quella delle piane campagne; e se le raccolte vi si fanno più tarde, non perciò sono meno mature. Al piè di queste montagne e di tutto il lungo della pendice altro non si offerisce alla vista se non una gran moltitudine di vigne, le quali insieme toccandosi pajono una sola. Queste vigne sono anche attorniate da una gran moltitudine di arbuscelli. Di poi si stendono delle praterie e delle terre capaci di cultura; ma però sì forti che con gran difficoltà i migliori aratri possono fenderle. Ed allora come la terra è molto salda e tenace, col fenderla si alzano sì grossi pezzi, che per ben frangerli egli è necessario di ripassarvi il vomere insino a nove volte. I prati ingemmati in ogni parte di bellissimi fiori producono del trifoglio ed ogni altra sorte di erbe sempre tenere, sempre piene di sugo come se allor nascessero. Questa loro fertilità proviene dei ruscelli che gli irrigano e che mai non restano secchi.... Certamente sentirai un gran piacere nel contemplare il sito di questo paese dall'alto d'una montagna. Tu non crederai di veder terre, ma un paese distinto con artificiale pennello, tanto è grande l'incanto degli occhi in qualunque parte di essi si rivolgano innamorati e dell'ordine e della varietà degli oggetti. La villa, benchè fabbricata alla falda del colle, gode però la medesima vista come s'ella fosse nella cima. Questo colle s'innalza con sì dolce pendio che taluno si avvede ben prima d'esservi salito, che di sentir di salirvi.

..... Questa villa è composta di molte facciate. L'ingresso è all'antica. Innanzi alla loggia si vede un giardinetto, le cui differenti figure sono spartite col bosso: poi vi è una piazza poco elevata, all'intorno di cui son molti animali talmente rappresentati col bosso che pare l'uno guardi l'altro. Un poco abbasso v'è un'altra piazza tutta coperta d'acanti sì freschi e sì teneri che il piede che vi passa non li sente. Questa piazza è rinchiusa in un viale attorniato di alberi sì folti e con sì grande arte tagliati, che pare formino un muro. Ivi appresso è un altro viale fatto in forma di circo, nel cui centro vi sono varie figure

di bosso e d'alberi che si tengono bassi apposta. Tutto questo giardino è serrato di mura tutte coperte d'un verdissimo bosco. Dall'altra parte si scende in un prato che per le sue naturali bellezze niente cede in vaghezza a quelle del giardino che ti ho descritte. Oltre a questo prato si trovano delle terre incolte, e poi di qua e di là prati ed arbuscelli. Ad una estremità della loggia vi è una sala da mangiare, la cui porta guarda sul giardinetto, e le finestre sui prati e le terre incolte. Da queste finestre si vede il giardinetto, ma da parte con tutto quello che resta della villa in salita colle cime degli alberi. Dal mezzo della loggia si entra in un appartamento che colle sue quattro faccie forma un cortiletto ombreggiato da quattro platani, nel cui mezzo è una fontana di marmo, la cui acqua spandendosi con grande abbondanza conserva maravigliosamente il fresco dei platani e delle altre piante. In questo appartamento vi è una camera da dormire: ivi nè la voce nè il romore nè l'istessa luce possono penetrare: accanto vi è una sala da mangiare ordinariamente e tra amici di confidenza, ed un'altra che riguarda il medesimo cortiletto che gode i medesimi comodi: vi è anche una camera, la quale per essere vicina ad una dei platani ne gode sempre la verdura e l'ombra: questa è tutta incrostata di marmo, ed in mancanza del marmo supplisce una bellissima pittura, che rappresenta fogliami ed uccelli sopra rami, ma con sì grande dilicatezza che non cede punto alla vaghezza del marmo stesso. Al disotto vi è una piccola fontana che cadendo in un bel vaso e poi passando per varii canali fa un dolce mormorio. Da un angolo della sala si passa in una gran camera che è in faccia a quella da mangiare: le sue finestre da una parte guardano il giardinetto, dall'altra il prato, ed immediatamente sotto queste finestre vi è una fontana che ugualmente diletta e gli occhi e gli orecchi: imperciocchè cadendo ella dall'alto in un gran vaso di marmo, pare tutta spumosa e fa un non so qual mormorio che piace a maraviglia. Questa camera è molto calda nel verno, imperciocchè il sole vi dà da ogni parte, ed una stufa assai vicina supplisce allorchè il nascondono le nuvole. Dall'altra parte vi è una sala che serve di spogliatojo: ella è assai grande e molto dilettevole. Accanto vi è la sala del bagno d'acqua fredda, ove si trova un bagnatojo assai spazioso ed oscuro. Se ti piglia la fantasia di bagnarti più a largo e più caldamente vi è nel cortile un bagno a questo effetto, e vicino ad esso un pozzo, donde si può cavare acqua fresca quando il calore diviene moderato. Allato della sala del bagno freddo è quella del bagno tiepido che il sole riscalda assai, ma non tanto però come quella del bagno caldo, perchè in questa l'acqua scaturisce con impeto. In questa sala si scende per tre scale, due delle quali sono esposte ad un gran sole e la terza è più lontana, ma non perciò più oscura. Sotto la camera ove si costuma di spogliarsi per pigliare il bagno v'è un giuoco di palla compartito in molti angoli, ove ognuno può esercitarsi quanto vuole. Non molto lontano vi è una scala che conduce in una sala serrata ed in tre appartamenti, uno dei quali guarda il cortiletto, l'altro il prato ed il terzo le vigne, di modo che sono tanto differenti pel sito, quanto per le vedute. All'estremità della sala serrata vi è una camera, parte della medesima sala, che guarda tutto in una volta il luogo da maneggiare i cavalli, le vigne ed i monti. Appresso a questa camera ve n'è un'altra tutta esposta al sole particolarmente nell'inverno. Di là si entra in un appartamento che unisce il luogo di esercitare i cavalli alla medesima villa. Eccoti il suo aspetto. Quanto alla parte del mezzogiorno ivi s'innalza una loggia serrata d'onde non solamente si veggono le vigne, ma par anche di toccarle; nel mezzo di questa loggia si trova una sala da mangiare, ove i venti che spirano dall'Appennino portano un'aria molto sana. Ella riguarda le vigne co' suoi finestroni e con porte a due battenti, dalle quali l'occhio può trapassar tutta la medesima loggia. Nella parte ove questa sala non ha finestre vi è una scala segreta per dove si portano i servitori di tavola. All'estremità vi è una camera a cui la loggia non dà un aspetto meno piacevole delle vigne. Al disotto vi è una sala quasi sotterranea, e per ciò sì fresca nella state che, contenta dell'aria che racchiude, ella non ne dà nè altra ne riceve. Dopo queste due sale serrate vi è una sala da mangiare ed un'altra tutta aperta, fredda innanzi mezzogiorno, ma più calda dopo che il giorno si avanza. Questa sala conduce a due appartamenti, l'uno dei quali è composto di quattro camere e l'altro di tre; che secondo il giro del sole godono o de'suoi raggi, ovver dell'ombra. Avanti questa villa sì bella e sì bene intesa si stende un luogo bene spazioso per la cavallerizza, egli è aperto per mezzo e si mostra tutto intero alla vista di chi vi entra: è coronato di platani e questi sono vestiti d'ellera. E così la cima di questi alberi è verde pel suo proprio fogliame, ed il tronco non è men verde con quello d'altrui. Quest'ellera serpe all'intorno del tronco e dei rami: e passando da un platano all'altro si congiunge insieme. Fra i platani v'è del bosso e questo per di fuori è attorniato di lauro che mescola l'ombra sua con quella del platano. Il viale che serve per esercitare i cavalli è dritto, ma alla sua estremità cambia la sua figura e va a terminare in un mezzo circolo. Questo viale è circondato e coperto di cipressi che rendono l'ombra e più densa e più nera. I vialetti in tondo che sono dentro (imperciocchè ve ne sono molti gli uni dentro gli altri) ricevono una luce purissima e chiarissima. Ivi è un praticello, là il bosso è tagliato in mille e differenti figure, talvolta in lettere che esprimono il nome del padrone o quello dell'artefice. Tra questi bossi si veggono pure vicendevolmente di piccole piramidi e vicendevolmente di piccole piante da frutto: e questa rustica vaghezza d'una campagna, che si direbbe trasportata all'improvviso in un luogo sì ben coltivato, è cinta verso il

mezzogiorno di platani che si conservano bassi apposta. Di là si entra in un prato smaltato di teneri acanti ed ove ancor si vede gran quantità di figure e di nomi che questi fiori esprimono.

All'estremità vi è un letto di riposo di marmo bianco coperto da una vite sostenuta da quattro colonnette di marmo di caristo. Di sotto il letto scaturisce l'acqua come se il peso di quelli che vi si colcano ne la facesse uscire: ella è condotta da piccoli canali cavati nella pietra in un vaso di marmo sì insensibilmente e con sì giusta misura, ch'egli è sempre pieno senza spandersi giammai. Quando si vuol mangiare in questo luogo, si dispongono i servizj più solidi sull' orlo di questo vaso ed i più leggieri si mettono in certi piatti gli uni in forma di barchette, gli altri in forma d'uccelli che nuotano sopra l'acqua tutt' all' intorno; ad uno dei lati v' è una fontana molto impetuosa che dentro la sua sorgente riceve l' acqua che ne getta: imperciocchè quell' acqua dopo essere stata spinta molto in alto, si precipita sopra se stessa e per due buchi uniti elle scende e discende senza discontinuare.

..... Io avrei finito già la mia lettera per paura di parer d'entrare in troppo grandi minuzie: ma io aveva risoluto di visitar teco tutti gli angoli e ridotti della mia villa. E mi sono immaginato che ciò che non ti sarebbe nojoso di vedere non ti sarebbe grave di leggere: avendo principalmente la libertà di passeggiare a molte riprese, cioè di lasciar la mia lettera, e riposarti quante volte ti ritornasse a proposito. Dall'altra parte ho voluto dar qualche cosa alla mia ambizione, e ti confesso che ne ho assai per tutto ciò che ho cominciato ovver finito....

Eccoti informato dei motivi che io ho di preferire la mia villa di Toscana a quelle di Frascati, di Tivoli e di Palestrina. Oltre agli altri vantaggi che io ti ho descritto, vi si gode un ozio tanto più sicuro e tranquillo, che i doveri della carica non costringono ad interromperlo: gli importuni non vengono alla porta per domandarti ed annoiarti: tutto è in calma, tutto in pace; e come la bontà del clima rende il cielo più sereno e l' aria più pura, così ancor mi sento e più sano di corpo e più libero d'animo. L'uno io esercito con la caccia, l' altro collo studio. I miei domestici fanno la stessa vita e godono la medesima salute. E pel favor degli Dei insino adesso non ne ho perduto nessuno. Vogliano, come io li prego, continuarmi sempre il medesimo favore, e conservar sempre a questo luogo il medesimo beneficio. Sta sano.

Villa Urbana — Propriamente parlando corrispondeva già a quanto chiamiamo, casa di campagna: ora è noto come fra i popoli moderni ve ne siano il cui lusso e la grandezza possono contrastare coi più bei palazzi di città. E però Vitruvio chiama la villa urbana, pseudo-urbana, cioè avente le bellezze ed i comodi delle abitazioni di città.

Villa rustica — Corrispondeva più particolarmente alle possessioni indicate ora sotto il nome generale di terra o beni di campagna, ed ai quali è annessa una casa d'abitazione semplice e senza lusso.

Stando alle definizioni che gli antichi autori danno della villa rustica, trovasi dapprima, entrando, il corpo dell'abitazione dell'economo, costrutto in questo luogo per poter dar d' occhio a chi entrava ed usciva. Per autorità di Varrone e Columella contavasi nell'insieme della sua distribuzione la dimora del cassiere, un luogo di deposito per gli strumenti aratorii, le celle degli schiavi, una prigion sotterranea, l'infermeria, la cucina, le stalle, le rimesse, le stanze dei pastori, e varii locali intorno al cortile in mezzo al quale era un serbatoio pieno d'acqua di fonte o di pioggia proveniente dallo scolo dei tetti.

Villa fruttuaria — Così chiamavasi quella che conteneva gli edifizj, nei quali faceasi serbo d'olio, vino e mosto. Là erano il granaio del fieno e della paglia, i torchi da olio e da vino, finalmente ogni maniera di granai e di magazzini. I granai in cui conservavasi il frumento erano esposti a settentrione: talora faceansi a vôlta pavimenti di piccoli mattoni. I magazzini per le diverse specie di frutti erano collocati nei luoghi asciutti con finestre verso settentrione munite di ferramenti, per chiuderli di quando in quando, onde impedire ai frutti di disseccarsi: questi locali erano costrutti a vôlta e pavimentati in pietra.

Generalmente la villa, considerata come casa di campagna o piacere, avea nelle sue dipendenze parecchi piccoli fabbricati, servienti a più d' un uso e per godere della vista della campagna, e per mangiare e per studiare lontani da ogni distrazione. Tale era l'Ornitone di Varrone nella sua villa vicino al casino. Plinio, il giovane, aveva come abbiam veduto, somiglianti edifizj nella sua casa di Laurentino. Termineremo l'articolo *villa* fra gli antichi Romani, dicendo che la maggior parte degli edifici ai quali fu dato nome di *villa* fu certo quello che servì di casa di campagna all'imperator Adriano, e di cui veggonsi ancora immensi avanzi vicino a Tivoli.

Il termine latino *villa* passò nella moderna lingua d'Italia in cui fu conservata la stessa significazione, ed ove, per tradizione di più d'una somigliante consuetudine, è rimasto attribuito generalmente alla casa di campagna d'ogni maniera, ed ai più celebri edifizj che il lusso ed il gusto dei grandi si piacquero moltiplicare.

Come le descrizioni di tutti gli edifizi moderni in questo genere per tutt'Italia eccederebbero i limiti d'un articolo di quest'opera, e come ne vien fatta naturalmente menzione negli articoli in cui trattasi dei loro architetti, ci limiteremo a ricordare alcuna delle più famose ville di Roma.

In capo ad esse può come la più splendida citarsi la villa Albani ornata dei più preziosi avanzi delle antichità ed in cui Winkelmann avea in gran parte attinte le rare cognizioni che furono fondamento alla sua fama. Il cardinale Alessandro Albani formò di questa villa un luogo di delizie e di magnificenze che

sotto alcuni rispetti può porgere idea delle antiche villeggiature.

La villa Borghese o villa Pinciana eguale alla precedente in ricchezza d'antichità, prima che venisse spogliata, è non meno notevole per bellezza e gusto di edifizj, che per gusto e ricchezza interna e per grandezza e varietà di giardini.

La *villa* Panfili costruita e ornata da Algardo è considerata come la più considerevole di Roma, soprattutto per l'estensione dei suoi giardini.

Ve ne sarebbero altresì da citare nei dintorni di Roma per esempio a Tivoli e Frascati, indizio e prova della magnificenza dell'antica capitale del mondo.

VISITA — Dicesi dell'esame che i periti fanno d'un luogo in cui si vuole edificare, o di qualche opera contenziosa, per farne rapporto all'autorità o procedere alla stima d'un edificio se torna il caso.

VITE — (Vis) — Parola che appartiene propriamente all'arte dei lavori di ferro in piccolo o in grande.

La *vite* è un cilindretto di metallo o di legno scanalato in lunga spirale, e che entra in un incavo praticato nel modo medesimo. Il verme delle *viti* di legno è per lo più angolare, quello delle *viti* di metallo è più spesso quadrato.

La fabbrica e l'uso delle *viti*, nelle macchine e negli strumenti meccanici, comportano molte varietà e però si diedero loro nomi diversi che non riporteremo partitamente, riducendoci alle denominazioni di due più importanti specie di *viti*.

E però chiamasi *vite* perpetua una *vite* i cui passi ingranano in una ruota talmente fissa fra due punti dal girar sul suo asse senza potere nè avanzare nè indietreggiare come le *viti* ordinarie. S'usa in parecchie specie di macchine. Chiamasi *vite* d'Archimede una *vite* formata d'una canna applicata intorno a un cilindro o sodo inclinato all'orizzonte. Quando agisce l'estremità inferiore gira in un dado e l'altra in un collare. Si immaginò adoperar la *vite* d'Archimede mossa dal vento, al prosciugamento delle paludi, allo innaffiamento dei prati, agli aggottamenti.

Si diede in architettura il nome di *vite* a certi oggetti, a certe parti di costruzione, la cui forma ed esecuzione imita la *vite* e ne riproduce l'idea. In conseguenza di tale analogia suol dirsi:

Vite di colonna — Così chiamasi il contorno in linea spirale del fusto d'una colonna torta. Il quale contorno si ha, tanto per esser torto il fusto della colonna, quanto perchè intorno al fusto retto pratichinsi scanalature, che invece d'essere perpendicolarmente incavate descrivano all'intorno le circonvoluzioni d'una linea spirale.

Vite di scala — Si dà questo nome alla configurazione d'una scala costrutta a ramo spirale. Ve ne sono di semplici e doppie. Se ne fanno con vario sistema, o coi gradini impiantati colla coda nel muro di gabbia, recante ognuno un collare che forma un cerchio vuoto; o coi gradini intorno a un sodo verticale e che posa sul fondo (V. Scala).

VITRUVIO POLLIONE — (Vitruve Pollion) — Gli autori che scrissero la vita del celebre architetto non poterono farlo se non raccogliendo diverse nozioni da lui stesso somministrate nel suo Trattato d'architettura. Non trovasi infatti di lui menzione alcuna negli antichi scrittori se ne traggi Plinio che lo cita fra gli autori da cui attinse, e Frontino che lo nomina come creduto inventore del modello quinario per gli acquidotti.

Nulla potrebbesi affermare sul luogo della sua nascita. Quantunque sia stato adoperato negli edifizj dell'impero, e quantunque sembri innegabile che egli abbia scritto il suo Trattato d'architettura a Roma, nulla trovasi nel contesto dell'opera che provi esserestato romano il suo autore. Il marchese Maffei, tutto zelo per la sua Verona da lui in più d'un modo illustrata, si studia darla per patria a *Vitruvio*. Ma l'arco antico di questa città su cui vedesi il nome di *Vitruvio Cerdone*, prova bene se vuolsi che un architetto di questo nome fosse incaricato a Verona di costruire un tal monumento, ma non che vi sia nato alcun architetto. Quanto alla forzata analogia che s'è creduto trovare tra il soprannome di Cerdone e quello di Pollione sostituito affatto a quello di *Pollione*, il tutto fu sufficientemente confutato da Filandro e Barbaro.

Da che *Vitruvio*, in un luogo della sua opera, citò la città di Piacenza con le città d'Atene, di Alessandria e di Roma, alcuni critici crederono poter inferirne che nella prima di queste città avesse veduta la luce. Ma la supposizione è affatto gratuita. Solo a tale riguardo potrebbesi ammettere come probabile che possa essere stato adoperato a costruire alcuni quadranti solari, in occasione dei quali ricorda Piacenza città allora di guerra, ove avrebbe potuto concorrere al lavoro delle fortificazioni.

La più probabile opinione sul luogo della nascita di *Vitruvio* sta in favore di Formio città della Campania (oggi *Mola di Gaeta*), il che ha fatto con maggior verisimiglianza presumere il marchese Poleni, e più facile riesce congetturarlo dalle tante antiche iscrizioni in diversi periodi di tempo scoperte nelle ruine di Formio in cui parlasi di questa famiglia. Ora siffatte inscrizioni sepolcrali fanno menzione di personaggi di questa famiglia, morta in paese, ma non alludono a nessun edificio dovuto a qualcuno di tal nome.

Quanto all'età in cui visse l'architetto *Vitruvio*, non v'ha dubbio che fosse sotto il regno d'Augusto. Non saprebbesi adottare l'opinione di coloro che pretesero fissarne l'epoca al regno di Tito. Basti il notare che nella sua opera non fa menzione alcuna dei grandi e magnifici monumenti di cui Roma sol dopo Augusto fu abbellita. E però parla d'un solo teatro di pietra, il che ci dà diritto a trarne la conseguenza che vivesse in Roma precisamente allorquando non contava che un solo teatro quello cioè di Pompeo. E lo indica in modo chiarissimo, parlando dei portici chia.

mati Pompeiani, collocati verisimilmente dietro il teatro medesimo. Aggiungasi che nella dedicazione della sua opera riesce manifesto come l'imperatore, a cui indirizza i suoi dieci libri, sia Augusto.

Fu ancora notato in che modo diverso citi Accio ed Ennio, Lucrezio, Cicerone e Varrone, cioè i due primi come già morti da qualche tempo, i tre ultimi come conosciuti da lui. Or noi sappiamo Ennio esser nato 239 anni prima dell'era cristiana, Accio 172 anni, Varrone 116 anni, Cicerone 107 anni, e Lucrezio 84 anni prima di quest'era; e però gli editori di *Vitruvio*, cominciando dai primi che pubblicarono il suo Trattato d'architettura, tutti unanimemente convennero nel pensiero di intitolarlo *M. Vitruvii Pollionis de Architectura lib. x ad Caesarem Augustum.*

Ciò posto *Vitruvio* scrisse la sua opera in età avanzata, e la presentò all'imperatore, alcun tempo dopo che questi ebbe assunto il nome d'Augusto, l'anno 27 prima dell'era nostra. Vediamo infatti che nella descrizione lasciataci da *Vitruvio* della sua basilica di Fano, trattasi già d'un tempio innalzato ad Augusto.

Vitruvio non fu certo uom fortunato. Sortì agiati parenti perch'egli è certo aver avuto da essi ottima educazione ed essere stato avviato a buonissimi studj, il che ne fa egli stesso conoscere nella prefazione del suo sesto libro. Leggiamo in quella del terzo altri dati sulla sua persona, dai quali siamo in diritto di conchiudere ch'era di piccola statura, e che morì vecchissimo: *Mihi staturam non tribuit natura, faciem deformavit aetas, valetudo detraxit vires.*

Ch'egli abbia riunito come si praticava fra gli antichi, e come si praticò pure nei tempi moderni, le cognizioni applicabili ad ogni maniera d'architettura, nelle costruzioni militari, come negli edifizj civili, manifesto riesce dagli stessi documenti del suo trattato, e provato dai fatti che vi si racchiudono. E però vediamo dalla dataci descrizione che il monumento della basilica di Fano fu opera sua, e nella prefazione del suo libro primo ne fa sapere che insieme con Marco Aurelio, Publio Numidio e Gneo Cornelio fu adoperato alla costruzione delle macchine di guerra.

Vitruvio in più d'un passo dell'opera sua lagnasi non fosse renduta al suo merito la debita giustizia. Ma qual pur sia la carriera da essi battuta, ben pochi trovate che non siansi creduti in diritto di alzar querele contro i decreti o della fortuna o dei giudizj dei contemporanei? Se per le mene de'suoi rivali non fu conceduto a *Vitruvio* alzar altro monumento fuor quello della basilica di Fano, il vediamo però giunto a tal grado di stima e di considerazione che gli valse una pensione vitalizia dall'imperatore Augusto per compenso de' prestati servigi e della dedica dell'opera sua.

Vuolsi pur confessare ch'ei fu uomo coltissimo, e fargli un merito della modestia che gli suggerisce (*lib. I, cap. I*) queste parole: « Chiedo scusa da te, o Cesare, e da quelli che leggeranno i miei scritti, se alcune cose non saranno spiegate secondo l'arte dello scrivere: perchè non da gran filosofo o erudito oratore, o eccellente grammatico, ma da architetto infarinato di tali scienze (*sed ut architectus his litteris imbutus*) mi sono ingegnato di scrivere queste cose. »

Come scrittore *Vitruvio* può andar soggetto a due diverse censure: a quella delle parole e a quella del modo di adoperarle, nel che consiste lo stile.

Quanto al primo articolo gli è giustizia il confessare che molte oscurità rimproverategli dovettero provenire dal genere stesso della materia che comporta un gran numero di termini tecnici, non adoperati da alcun altro autore, e la cui spiegazione si riman sempre problematica. Vuolsi aggiugnere che *Vitruvio* trovossi ancora nella necessità di togliere al greco molti termini, che stante i pochi scrittori latini d'architettura non s'erano per anco naturalizzati a Roma e non vi si naturalizzarono forse mai.

Per quanto risguarda la maniera di scrivere o lo stile, quantunque si metta *Vitruvio* fra il piccol numero degli scrittori latini del secolo che fu chiamato *d'oro*, può benissimo fare autorità su tutto ciò che tende a costituire lo stato della lingua sotto Augusto; ma vi si cercherebbe invano quanto costituisce il genio d'una lingua elaborata dall'arte e dal gusto. A giudicarne dal confronto degli scrittori moderni che ci lasciarono trattati d'architettura, avremmo argomento a credere non fosse superato da alcuno nell'oggetto principale di questa sorta di opere, cioè nell'insieme e nel dettaglio del piano, nell'aggiustatezza delle osservazioni e dei precetti. Ma converremo ancora non potersi dall'architetto antico più che dai moderni esigere que' pregi che formano l'eleganza della dizione e abbellano il discorso di ornamenti, inopportuni al genere didattico. La chiarezza è il gran merito di siffatto genere, e tal merito appunto potrebbesi forse contrastare a *Vitruvio*, se dopo diciotto secoli fosse lecito recare assoluto giudizio su gli autori che scrissero in una lingua or morta, e allo spirito della quale or siamo pressochè estranei.

Come da certi particolari soltanto e da alcuni dati relativi alla persona lasciatici da *Vitruvio* possiamo attinger nozioni sulla sua biografia, così da quanto tacque e dal suo non far motto su cose di certa levatura possiamo argomentare e calcolare la qualità e l'estensione delle sue cognizioni storiche in fatto d'architettura. E però gli è manifesto da quasi tutte le pagine del suo trattato che ei si procacciasse nozioni sui grandi monumenti della greca architettura, le quali nozioni gli fu agevole ottenere dai disegni delle opere ovunque diffuse e dagli scritti de' grandi architetti che il precedettero. Difatti ei ci parla di tutti quelli che o pubblicarono descrizioni di monumenti o composero trattati su l'arte loro: ma da nessuno de' suoi dieci libri può inferirsi aver egli veduto tali monumenti o essere uscito d'Italia, e nemmeno dall'Italia superiore.

Il che tanto più saremmo indotti a credere dal vedere che in nessun luogo dell'opera sua, e nemmeno là dove tratta dell'ordine dorico accenna aver visto il modo dorico dei templi greci, essenzialmente diverso da quello di cui prescrive le regole, e nella proporzione e nei dettagli del capitello, del fregio ecc.; ed ora è noto che se *Vitruvio* avesse viaggiato nell'Italia meridionale avrebbe senza dubbio veduti monumenti di stile dorico greco, conosciuti da tutti gli architetti e studiati nelle rovine che ancora sussistono. Par certo che se ne avesse avuto idea da tutt'altra fonte che da quella delle descrizioni non si sarebbe stato dal notare quel modo dorico come antecedente all'altro in uso nel tempo suo, egli che non tacque dell'antico modo toscano nella costruzione dei tempj. Gli è vero che avrebbe potuto conoscere le tradizioni nell'Italia settentrionale ove egli stesso ne fa sapere aver dimorato ed essere stato impiegato. D'altra parte Roma avea ancora nel tempo suo conservato in più d'un sacro edificio il metodo e le pratiche della costruzione toscana.

Pare dunque che *Vitruvio* siasi limitato su questo punto come su tutti gli altri a statuir regole architettoniche fondate sullo stato dell'arte, quale vigeva in Roma al tempo suo, avuto riguardo alle modificazioni subite nelle proporzioni e nello stile, e con la scorta dei modelli e degli esempj che gli stavano sott'occhio: pare insomma ch'ei scrivesse sui suoi contemporanei uniformandosi alle dottrine ed alle pratiche allora in onore.

La sola opera su cui potrebbesi formare un'idea approssimativa del valore di *Vitruvio*, non più come teorico, ma come architetto pratico, sarebbe l'edificio della basilica di Fano, ch'egli interamente costrusse su proprio disegno, e di cui si piacque darci una descrizione che sarebbe abbastanza circonstanziata se fosse giunto a noi il disegno che l'accompagnava. Sventuratamente in questo genere, come in molti altri, le parole della più minuta descrizione non valgono in chiarezza il menomo abbozzo; tanto è difficile il far comprendere alla mente quanto di sua natura è destinato ad essere suggetto agli occhi.

La descrizione lasciataci da *Vitruvio* di questo monumento, dà tuttavia a comprendere aver egli tentato di introdurre nella sua composizione una novità, di cui è impossibile imaginarsi l'effetto e calcolare il valore o l'abuso. E però sappiamo dallo stesso *Vitruvio*, e cel confermano alcuni avanzi di antichità, che ogni basilica nel suo interno dovea comporsi di tre navate, quella di mezzo più larga delle altre due, e che due ordini di colonne ne occupavano la lunghezza. Sappiamo che al disopra di ciascuno di questi due ordini di colonne surgeva un piano di colonne più piccole, formanti tutt'all'intorno una galleria. *Vitruvio* pensò bene stabilire nella sua basilica un sol ordine di colonne invece di due, le quali stando alle misure da lui lasciateci, aveano cinquanta piedi d'altezza: ma per soddisfare al dato indispensabile del piano a lacunare formante galleria, dovette unire alle colonne dalla parte dei muri laterali pilastri alti venti piedi, larghi due e mezzo e grossi un mezzo piede. Senza dubbio simiglianti pilastri erano addossati ai muri laterali e reggevano le travature dell'indicate gallerie. *Vitruvio* fa pur notare d'aver coperto a vòlta le gallerie, dal che sembra inferirsi vigesse l'uso di soffittar le basiliche, cosa tanto più probabile che l'ossatura del tetto soleasi formar di legname. Giudichi ognuno a sua posta del buon effetto di tale innovazione del nostro *Pollione* che se ne applaude quanto alla bellezza dell'effetto, cresciuto certo nella navata di mezzo, e quanto all'economia, che sembra avergli suggerita una tale disposizione.

Quantunque il trattato di *Vitruvio* sia lontanissimo dal poter compensarci della perdita di tanti trattati e di tante opere composte dagli architetti greci sull'arte loro, mal potrebbe negarsi che ne provenga utilità grandissima al moderno artista, massimamente a quello che in forza di studj generalizzati s'è avvezzo a vedere al di là degli esempj e dei documenti posteriori le autorità che loro servivano di norma, e a risalire da certi punti tradizionali, da certi modelli più o meno modificati ai monumenti originali ed alle classiche dottrine dei tempi anteriori, in cui le arti s'ebbero la loro perfezione.

In generale vi son due eccessi che vogliono essere egualmente scansati da chi coltiva le arti, e massimamente l'architettura.

Gli uni colpiti dall'immenso vuoto che il tempo e la distruzione operarono nei modelli, nelle tradizioni o ne' precetti dell'antichità, troppo agevolmente si persuadono che le poche opere pervenuteci dagli antichi non possano far regola ed essere quindi la loro autorità più o meno arbitraria. Altri con un rigore affatto opposto deducono troppo assolute conseguenze da opere che il solo caso ha risparmiate, e non si attentano supporre che gli antichi abbian mai fatta altra cosa, nè in altra maniera da quella additata dai pochi avanzi scampati alla rovina pressochè universale dei loro monumenti. Così, a cagion d'esempio, se *Vitruvio* non ne avesse detto aver coperto la sua basilica di una vòlta posata su colonne, molti negherebbero essersi una tal cosa praticata, e considererebbero il soffitto a travatura su colonne siccome il solo consentito. Or perchè da una vòlta posta su colonne in una basilica non ne inferiremo possibile una sulle colonne d'una nave di tempio come ci fan comprendere le parole di Strabone a proposito della navata del tempio di Giove Olimpico?

Molto abbiamo a dolerci che i disegni coi quali *Vitruvio* accompagnò i dieci libri del suo trattato sieno smarriti. Oh quante oscurità, quanti imbarazzi sarebbero tolti coll'ajuto di disegni, una sol linea dei quali giova più, rispetto a chiarezza, di tutte le spiegazioni e di tutti i giri di frasi.

Abbiam già veduto come si volesse attribuire a

Vitruvio l'arco di Verona ove leggesi il suo nome, e come tale opinione sia stata interamente confutata. Sendo il nostro architetto vissuto sotto il regno di Augusto, alcuni critici avvisarono attribuirgli l'erezione dell'arco trionfale di Rimini, innalzato l'anno 727 di Roma sotto il settimo consolato d'Augusto (V. Rimini). Fabretti e dopo lui Temanza altre ragioni non addussero a favore della loro congettura se non che il sincronismo dell'esistenza d'Augusto e di *Vitruvio*, quasichè di quel tempo non potesse esservi nell'impero romano altro architetto che *Vitruvio:* oltre di che nel trattato medesimo di *Pollione* si rinvenne un'altissima prova del non esser egli stato autore del monumento. Difatto ei disapprova, come una specie di pleonasmo architettonico, l'uso dei dentelli collocati sotto i modiglioni, sembrando il dentello (ammesso il sistema dell'imitazione della primitiva capanna) avere la medesima origine del modiglione. Or questo doppio uso trovasi nell'arco di Rimini, e si ha ragion di credere s'addica ad un architetto teorico più che a tutt'altri essere nella pratica conseguente e fedele alle regole della sua teoria.

S'egli è vero che un autore dipingasi ordinariamente nei suoi scritti, *Vitruvio* ne dà ovunque di sè l'idea di un uomo modestissimo, lontano da ogni briga e di severa probità, nel che ci conferma il non esser egli giunto se non in età tardissima ad ottener qualche frutto dai suoi tanti lavori.

VITTORIA — (Victoire) — La scultura che prese tante volte a rappresentar la *vittoria* nelle opere architettoniche ne ha renduta sì comunale l'immagine che l'idea da essa rappresentata cessò può dirsi d'essere esclusivamente la proprietà degli antichi e delle loro lingue, l'espressione della loro credenza e della loro mitologia. La *vittoria* non è più pei moderni una divinità, un essere quale l'imaginazione avealo personificato insieme con quelli tutti di cui aveva popolato l'Olimpo. Ora è divenuta una semplice allegoria, un simbolo introdotto nelle forme del linguaggio, e che sotto i lineamenti altre volte accordatile prese posto fra le consuete imagini dell'arti nostre.

Può dirsi, cred'io senza timore d'esagerazione, che fra tutti i segni mitologici degli antichi greci e romani, alcuno non se ne trova moltiplicato tanto quanto quello della *vittoria*, al che contribuì segnatamente fra i greci l'estensione da loro data all'idea di *vittoria* trasferendola ad argomenti stranii alla guerra, trasferimento che doveva essere accettato nei piccoli Stati in cui tutto contribuiva a renderlo famigliare. Cosa naturale, e gli effetti se ne riproducono per una cagione inerente alla natura dell'uomo, cioè pel desiderio della superiorità, principio d'ogni maniera d'emulazione, movente di tutte le ambizioni.

Tale principio fu segnatamente esaltato fra i Greci dal carattere delle loro istituzioni, della loro educazione, dei loro governi. Gli esercizj dei loro ginnasj che dapprima furono scuola dell'arte militare e risolvettersi in ispettacoli, introdussero ovunque l'idea e la consuetudine di dispute, di combattimenti, per conseguenze di successi; dal che *vittorie*, premj e corone. L'entusiasmo per siffatti pacifici combattimenti e per le innocue loro conseguenze, sembra avere agguagliato in essi quello delle più guerresche nazioni, e lo zelo nel celebrare le più importanti conquiste de' loro generali e de' loro eserciti. Non v'ha lode che di lunga mano non ceda a quella che la lirica poesia dei Greci prodigalizzò ai vincitori nella lotta e nel corso che col vigor de' pugni e la velocità delle gambe o proprie o de' loro cavalli atterrarono o d'alcuni passi superarono i competitori.

Pei quali successi, è vero, non innalzavansi come a Roma archi trionfali: ma moltiplicavansi le immagini della *vittoria* deposte quindi nei templi, che surgevano sulle pubbliche piazze di cui ornavansi i troni degli Dei e che le statue tenevano nelle loro mani.

Il Giove Olimpico di Fidia avea il suo trono o almeno i quattro piedi del suo trono ornati o circondati da quattro figure di *vittoria* (V. la Descrizione di Pausania e la ripristinazione da noi data di questo monumento nella nostra opera intitolata Giove Olimpico). Il Dio stesso ne recava nella destra una alta quasi sei piedi in oro ed avorio. Ma a che imprese si riferivano tutte queste *vittorie?* Non già alle militari. La guerra non vi entrava per nulla. Giove era ad Olimpia il Dio che presiedeva a tutti i combattimenti di stadio e di ginnasio, e la *vittoria* da lui stretta è destinata a combattimenti ch'altro non erano se non giuochi, a' vincitori ch'altro non erano che atleti. Quanto dicemmo dell'uso più particolare delle imagini della *vittoria* pei combattimenti ginnastici si riferisce massimamente agli Stati repubblicani, ove temevasi il poter militare, e dove scansavansi di largir onori che avrebbero favorito l'ambizione dei guerrieri. Così non dovette essere delle monarchie, e vediamo che il carro funebre d'Alessandro fatto a foggia di tempietto, aveva ai suoi quattro acroterii ed agli angoli della sua vôlta quattro *vittorie* d'oro recanti ciascuna un trofeo.

Ma la *Vittoria* dovette essere la divinità maggiormente in onore fra i Romani, cioè fra il popolo che l'arte della guerra a tutte le altre propose, che le dovette la supremazia e l'autorità su tutte le altre nazioni del tempo. E però mal potrebbesi dire a che punto se ne moltiplicassero le imagini, che Greci e Romani consacravano ne' loro templi. Le collocavano in forma d'omaggio sul basamento di Giove Capitolino e nelle bighe o nelle quadrighe di bronzo. Le postavano al disopra dei carri, con la corona sospesa sulla testa del trionfatore.

Le imagini della *Vittoria* sulle medaglie romane tanto moltiplicaronsi che la loro descrizione formerebbe un grossissimo volume. Ma queste figure incise altro non furono che la rappresentanza in piccolo di quelle di cui la scultura aveva svariato i tipi, le attitudini, le composizioni nelle più grandi opere in cui vedevansi ora alate sur un globo, ora sedute,

ora ritte precedenti il carro del vincitore, ora in alto svolazzanti sulla sua testa, ora componenti un trofeo, or costrette nelle mani dei duci.

I Romani furono i soli che consacrassero ai benemeriti della patria, massimamente per gesta militari, monumenti d'architettura durevoli tanto che un grandissimo numero ne pervenne più o meno conservato sino a noi. Sulle prime le cerimonie del trionfo, istituzione esclusivamente romana, divenne naturalmente l'origine degli archi durevoli che sostituirono gli archi o le porte temporarie, sotto cui doveva passare la pompa trionfale (V. Arco trionfale). Fra i monumenti eretti dai Romani alla *vittoria* voglionsi collocare le grandi colonne col fusto ornato in linea spirale dalla base sino al capitello da una serie di bassirilievi rappresentanti tutti gli avvenimenti d'una guerra. Talvolta altri monumenti ricevevano o dalla loro decorazione o dalla loro denominazione, la proprietà di ricordare la memoria di qualche trionfo, e s'ebbero di tal modo ponti trionfali, porte trionfali ornate di trofei.

L'architettura adoperava diverse maniere di segni o simulacri della *vittoria* nei monumenti di cui abbiamo fatto menzione, a cagion d'esempio verso la metà della colonna Trajana vedesi la serie delle gesta militari di Trajano interrotta da una figura di *vittoria*, ritta, in atto di scrivere sur uno scudo. La porta d'ingresso del monumento praticata in uno dei lati del piedestallo è coronata da una gran tavola, su cui la leggenda e la tavola pur sorretta da ogni lato da due *vittorie*.

Ma siffatte *vittorie* sono negli archi trionfali l'accompagnamento consueto e possiam dire obbligato degli archivolti del vano di mezzo, o sia solo o collocato tra due porticine. Fra i moderni la *vittoria*, come abbiam detto, altro non è, sia nello spirito, sia nelle consuetudini del linguaggio, sia nelle imagini che se ne formano se non una personificazione allegorica, come le immagini delle virtù, delle stagioni, delle scienze, delle arti ecc. Le sue rappresentazioni che il tempo avea trasmesse agli artisti moderni in sì gran numero, presero naturalmente posto nell'insieme dei segni consacrati, e di cui non sarebbe stato possibile allontanarsi. Epperò si veggono sotto le stesse forme applicate a monumenti che furono essi stessi una tradizione dell'antichità.

Vo' parlare degli archi eretti da quasi tutti i popoli moderni, ad esempio dei monumenti di trionfo dei Romani, quantunque l'uso e la cerimonia del trionfo non siansi perpetuati e non siano passati in alcun'altra nazione. Le nuove lingue hanno a vero dire adottata la parola trionfo, ma non ne è che una idea metaforica ed una specie di sinonimo di *vittoria*. Da tal trasmissione derivò ch'essi pure a celebrar le gesta militari, e ricordarne la memoria erigessero porte trionfali, in cui stanno riprodotte le forme, le disposizioni e tutte le parti di decorazione degli archi antichi.

E però la porta trionfale chiamata a Parigi la Porta S. Dionigi offre nelle sue belle e tante scolture una specie di collezione di tutti i motivi d'ornamenti immaginati a Roma per gli archi trionfali. Parigi vide ancora, da qualche anno eseguire sulla piazza del Carosello, in faccia al palazzo delle Tuilerie, una copia esatta quasi per le masse dell'arco di Settimio Severo a Roma. Trovasi in questi monumenti lo stesso uso delle *vittorie* antiche negli archivolti, e vedesi una perfetta conformità coi loro modelli per le attitudini, la composizione e lo stile di ornamenti. Nondimeno non vuolsi sempre confondere in molti edifizj che non hanno nulla di comune con le idee di *vittoria* e di trionfo certe figure che occupano questi stessi timpani di archivolto, e che i loro attributi diversi devono caratterizzare, a cagion d'esempio, la tromba rispetto alla fama.

VIVAJO — (Vivier) — Corpo d'acqua viva, come indicherebbe la formazion della parola, in cui si mantengono e si nutrono pesci.

I *vivaj* furono un oggetto del maggior lusso nelle case dei ricchi romani. Non si contentarono avere stagni per conservarvi parecchie sorta di pesci d'acqua dolce: ne scavavano ancora sulla riva del mare, donde derivavano l'acque per nutrirvi pesci di mare. Parecchie case dei dintorni di Roma divennero celebri per la rendita di *vivaj* in cui il proprietario nutriva pesci rari. Alcuni di questi pesci, come la murena, diedero il nome a quelli che ne commerciavano, e formarono la loro ricchezza. Ortensio possedeva *vivaj* che gli erano costati ingenti somme, e il cui mantenimento era dispendiosissimo. Lucio Lucullo non fu meno celebre per le sue spese in questo genere: nella sua campagna vicino a Napoli fe' scavar montagne per derivar l'acqua del mare e condurla ai suoi *vivaj*: in un'altra villa, vicino a Baia, intimò all'architetto non risparmiasse spesa per iscavare canali sotterranei tra il mare e i suoi stagni.

Cotali stagni aveano per oggetto di procurare ai padroni di queste campagne il piacer della pesca. Fra le pitture d'Ercolano parecchie rappresentano di tali scene. Plinio il giovane descrive le proprie campagne in riva al mare in una casa ivi innalzata ove poteva godersi, stando in una camera, il passatempo della pesca.

I nostri grandi, nota Cicerone, si credono fortunatissimi se nei loro *vivaj* possedono una triglia o un rombo di mare che vengono a prender cibo dalle loro mani, e Plinio ne assicura esservi stati ne' *vivaj* di Cesare parecchi pesci che s'avvicinavano chiamati. Eran tenuti migliori gli stagni o *vivaj* praticati nella roccia; in mancanza di rocce battevasi bene la terra sulle sponde. Nel fondo praticavansi diverse cavità; alcune in quadro, e là posavano i pesci a scaglia, altre a spirale destinate alle murene. Davasi comunemente all'acqua otto piedi di profondità al disotto della superficie del mare. Diversi canali conducevano l'acqua, altri la scaricavano, muniti di grata per non dar passo ai pesci. Affinchè i pesci non tro-

vassero differenza tra le acque chiuse e quelle dei fiumi e dei mari, s'apprestavano loro banchi di rocce, coperte d'alghe e piante acquatiche.

VIVO — (Vif) — Si adopera tal voce ad indicare il tronco o il fusto d'una colonna; la parte dura del pietrame, della pietra, chiamata *scorza*. E però dicesi che ad un masso di pietra, a un pietrame si è levata la scorza sino al *vivo*, quando se ne tocca il duro con la punta dello scarpello.

Usasi ancora ad indicare nel taglio della pietra la linea netta degli angoli prodotti dallo stromento, e che concorre a rendere perfetto l'apparecchio e il lavoro di qualch' altra materia.

VIVO, RITTO, ZOCCOLO — (Racinal) — Pezzo di legno in cui è incassato il dado della soglia d'una porta di chiusa.

VIZIO, DIFETTO — (Malfaçon) — Usasi questa parola ad indicare difetti di materia, o di lavoro derivanti da infedeltà, da risparmio, da ignoranza o da negligenza.

Il numero di siffatti *difetti* è infinito: ci contenteremo far conoscere i principali o i più consueti nei diversi lavori di costruzione.

Difetto in muratura; è il non posar bene le pietre sul loro letto, il non fare un corso di filari della stessa grossezza in tutta la lunghezza, un formar incrostazione nei muri di mediocre grossezza, e particolarmente laddove sostengono maggiori sforzi; è un chiudere un corso di filari con troppo piccoli serragli; è un posar pietre ai paramenti non bene appianati; è un innalzar muri che non abbiano base, scarpa, fondamento o pendio sufficienti: è adoperar cemento che pecchi per eccesso o per difetto di calce, o gesso sventato o troppo diluito; è un metter tramezzi di legno e non di ferro nelle linguette dei tubi di cammino: è un assestare pietrame a piatto anzichè a taglio, lasciar bave e screpoli nelle vôlte; non coprir sufficientemente di gesso i correnti; un inchiodar male i panconcelli per gli intonachi dei soffitti.

Difetti in carpenteria — È un mettere in opera legni difettosi o torti o più forti del necessario, è il metter troppi o troppo pochi travi, travetti o correnti nelle soffitte, nei tramezzi, nei tetti: il commettere legnami in tutt' altro modo che a maschio e femmina, o con gli incastramenti additati dall' arte.

Difetti nella copertura dei tetti — È adoperare tegole mal cotte, ardesia di cattiva qualità, non attaccarli sui panconcelli, far i gessi troppo magri.

Difetto nei lavori di legname minuto — È adoperar legno troppo verde o viziato: far intelajature e tavolati troppo sottili.

Difetti nei ferramenti — È adoperar ferri di cattiva qualità, acri, cenerosi, sfogliosi: fare tiranti, arpioni ed ancore troppo lunghe o troppo corte; spranghe troppo grosse per aumentarne il peso: far le opere minute troppo leggieri, le serrature mal munite e senza buon ago.

Difetto in vetreria — È adoperar vetro macchiettato, fragile, ondato, storto, ecc.

VOLGERE — (Tourner) — È fare un' opera qualunque coll'ajuto dello stromento che chiamasi tornio.

Si adopera, ma nel linguaggio piuttosto famigliare, massimamente se si tratta di architettura o di edificj come sinonimo di *esporre*, *disporre*, *situare*.

Si dirà d'una casa che è ben vôlta, quando è piacevole la sua esposizione: d'una chiesa che la sua porta maggiore deve esser vôlta all' occidente, e il suo altare a levante.

VOLATA — (Volée) — Nome dato all'azione di parecchi uomini posti di fronte, che battono un terreno per esempio, un viale di giardino sulla sua lunghezza, e tutti ad un tempo. E però dicesi che un viale fu battuto a due, a tre ecc. *volate*, cioè due o tre ecc. volte in tutta la sua estensione.

VOLTA — (Voute) — Questa parola deriva dal verbo *voltare* che significa lo stesso che *volutare*. E però *vôlta* significa un oggetto circolare o fatto a tondo. Stando a tale etimologia non dovrebbesi dar siffatto nome, se non a quella maniera di costruzioni che ha un tetto continuato. Nondimeno essendo giunta l' arte a fare con gli stessi processi e con la stessa riunione di materie, tetti orizzontali, si diè loro lo stesso nome, e furono divise le *vôlte* in *centinate* e *piatte* (o piattabande).

Sotto il rapporto del suo uso negli edificii, la *vôlta* è una copertura formata il più spesso di parti che nella loro posizione sospesa si reggono le une le altre.

Le definizioni che di consueto si danno delle *vôlte*, tendono a farle considerare come opera esclusivamente di pietra o muràtura. Quantunque se ne eseguiscano pure di legname o in combinazioni metalliche, nondimeno la teorica dell'architettura e la pratica della costruzione s'accordano a non riconoscere come parte importante dell'arte e della scienza, se non quella la cui opera soggetta a principj d'armonia e di gusto, e alle leggi della stereotomia e della geometria, componesi di pietre tagliate in modo da formare una medesima curva, o da materiali diversi che cementati fra loro costituiscono un tutto compatto.

Non già che le opere centinate in legno debbano reputarsi cadute dalla moderna pratica dell' arte. Se ne costruiscono, massimamente invece di soffitte in luoghi interni: ma diventarono più o meno straniere all'arte delle *vôlte*, dopo aver servito, come vedremo, di modelli primitivi a quest'arte e alle sue imprese.

§ I. Nozioni congetturali sul principio originario dell' arte delle vôlte.

Molto si discusse sull'origine dell'arte delle *vôlte*, sui paesi e ai tempi, ai quali credesi risalirne la invenzione, sui primi popoli che la posero in opera, e su quelli che non la conobbero.

Manca e mancherà sempre alla certezza di siffatte indagini una ferma base sia nelle nozioni storiche, sia negli stessi monumenti dei popoli. Ora vizio con-

sueto di coloro che si consacrano a tali ricerche è il conchiudere dal difetto di citazioni o di esempj l'ignoranza della cosa in questione fra i popoli, e nei tempi di cui nulla o ben poco sappiamo. Gli è bene su ciò andar dunque riserbatissimi nell'asserire e nel negare.

Cercandosi determinare il principio organico dell'arte delle *vôlte*, fra il maggior numero di nazioni, vuolsi prima di tutto appurare se questa risultar debba uniformemente e dovunque da un solo processo, o se la diversità dei materiali adoperati nelle prime abitazioni non dovesse somministrare più d'un modello diverso. Cominciamo dall'ammettere che l'arte di vôltare fu sempre effetto d'un bisogno dovunque uniforme, quello cioè di coprire con una riunione di materiali, spazj d'una estensione qualunque, eccedenti cioè l'ordinaria grandezza delle pietre, o esigenti una solidità maggiore di quella dei legni da travatura. E però dobbiamo inferire che nelle prime costruzioni sendosi adoperato legna o pietra, la *vôlta* potè trovare nell'uno e nell'altro di quegli usi una doppia origine.

Al primo riunirsi degli uomini in società o allo uscir delle foreste, loro primo asilo, gli è certo che gli alberi atterrati divennero i primi materiali delle case. I processi primitivi con cui all'uopo s'apparecchiarono questi alberi, ne aumentarono le applicazioni all'arte di costruire. Tali nozioni non abbisognerebbero quasi dell'autorità dei viaggiatori e degli storici, tanto con evidenza si fondano sulla necessità e la natura delle cose.

Puossi dunque affermare che i lavori di legname o di carpenteria avranno costituito presso quasi tutte le società nascenti le prime opere di costruzione, salve le differenze di combinazioni che ne avranno dappoi modificato il gusto o il sistema.

Adottando tale teoria sviluppata in più di un articolo di quest'opera (V. Legno, Capanna) avvisammo dover eccettuare dalle sue applicazioni alcuni processi di costruzione, e segnatamente quelli dell'architettura egiziana (Vedi l'articolo). Nè parve dapprima vi si notasse un sistema tutto particolare, e un accordo sempre e dovunque statuito fra quanto vuolsi chiamare suo principio originario, e la sua costruzione di piattebande in pietra, genere che non varrebbe ad inspirare alcuna di quelle varietà, di quelle leggerezze e di quelle parti saglienti che deve suggerire l'uso del legno. Vedremo dunque che se pare non aver l'Egitto adoperato *vôlte*, gli è perchè la sua costruzione era *ab antico* e sin dalla origine limitata all'uso della pietra. Il che varrà pure a dimostrare quel processo di pietre a risalto continuo, nell'interno della gran piramide, che si direbbe aver condotto alla costruzione centinata.

Per effetto d'un destino tutto contrario nell'architettura greca, nata evidentemente dal sistema di costruzione in legname, vediam l'arte delle *vôlte* praticata dalla più remota antichità. Al principio dunque del legname, del suo uso e del suo lavoro, crediamo dover attribuire l'antichità della pratica di *vôltare*.

Quando in effetto il processo della carpenteria diventò comune in Grecia e vi si perfezionò, nessun dubbio che abbia potuto servire, come ancora vediamo ai giorni nostri, a creare ed a formare pei diversi usi pubblici o particolari, gran numero di edifici comodi, regolari e capaci d'ogni maniera di svariate configurazioni. Or ciò è attestato dalle nozioni stesse della storia. Vediamo in fatti fra' Greci la costruzione quadrilatera e parallelogrammica in legno, con tetti a due pendj, con portico avanti e sostegni isolati, precedere gli stessi generi di costruzione in pietra. Così la costruzione in legno avrà potuto continuare ad essere adoperata negli edifici circolari, che furono poi sullo stesso modello eretti con più solidi materiali; cioè la pietra sarà egualmente succeduta al legno, senza però che fosse interamente escluso il legname, adoperato anzi ancora nei secoli della perfezione. Più d'una causa nello stato socialo, perpetua per ragione di risparmio, gli economici processi delle età precedenti, e più d'un rustico edifizio nei secoli di maggior lusso, ricorda i primi saggi dei rudimenti dell'arte.

Vedonsi per esempio, e con qualche interesse, in più d'una regione d'Italia certe costruzioni circolari fra gli abitanti della campagna, surgere altissime a punta sur un diametro di 50 a 60 piedi, e formate di travi inclinate sino alla sommità aperta da un grand'occhio che illumina l'interno. Ed ecco il prototipo dei *tholos*, delle *vôlte* sferiche e delle cupole.

Vorrebbesi dir forse che questa specie di edifizj sian dovuti ad un'imitazione fatta dai villici delle cupole della città? Non è più naturale lo scorgervi il grossolano modello perfezionato poi dall'arte in mezzo alle città, e durato in rozze e imperfette costruzioni di campagna?

Ogni genere di testimonianze si unì a farci conoscere che la *vôlta* di pietra nata fra i Greci trovò principio e modello nelle costruzioni di legno. Tutto ne dice che su questo punto come su molti altri l'arte architettonica le deve con l'insieme del suo sistema e le principali sue forme, tutti i dettagli imitativi dei profili e degli ornamenti. Diciamo ancora che l'uso del legno nella costruzione in grande non cessò d'essere comune in Grecia. Ad appoggio della quale asserzione citiamo il Filippeo d'Olimpia (V. questa parola) costrutto da Filippo re di Macedonia, cioè nel più bel secolo delle arti. La sua cupola era un contesto di travi la quale per formare la *vôlta*, e che tutte facean capo ad una chiave di bronzo che tenevali insieme. Troppi avremmo esempi ad addurre della reciprocità d'uso tra la pietra ed il legno, esempi che confermerebbero la necessità di ammettere la priorità del legno come modello delle costruzioni delle *vôlte* in pietra, e la difficoltà di supporre l'origine della *vôlta* come procedente dalla costruzione in pietra.

Epperò abbiamo mostrato essere accaduto lo stesso

della forma centinata degli archi, e la prova accompagnata dall' esempio sta sempre sotto i nostri occhi nel processo adoperato dai carpentieri a formar centine per mezzo di due pezzi di legno inclinati, che spiccatisi dai pilastri vanno in angolo a convergere ed unirsi al sommiere, sicchè non rimane che ad aggiungervi segmenti di circolo per farne una *vôlta*.

Gli è necessario ancora mostrare che in nessuna parte si cominciò a far ponti di pietra, e che dovunque e in tutti i tempi furono sostituiti a ponti di legno. E però in Grecia ed a Roma, i teatri furono a lungo fabbricati di legno prima d' essere immensi edifizj di pietra. La natura delle cose e la storia dei fatti ne dimostrano che dovunque furono legnami di costruzione il legno dovette diventare il principio generatore della costruzione in pietra, e quindi dell' arte delle *vôlte*.

Quanto tutti i documenti della storia e della teorica ne insegnano a tal proposito sull'architettura antica, si vede egualmente accadere nel medio evo rispetto alla costruzione delle chiese gotiche. Quelle che sussistono ci mostrano non datare il loro principio che dall' undecimo e dodicesimo secolo, dico il loro principio, perchè furon opera di più d'un secolo. Ora devesi riconoscere esservi pochi generi di costruzioni in pietra, ove il sistema e le pratiche della carpenteria siano più chiaramente manifeste che nelle *vôlte* delle navate di queste chiese. Il principio dei tetti di legname trasportato alla pietra rende bonissima ragione di tal sistema in apparenza ardito e complicato.

La costruzione in sola pietra non avrebbe mai potuto suggerire nè quelle proiezioni, nè quegli incrociamenti di nervature, nè quegli ardimenti di sostegni, nè que' festoni sospesi in aria, vere imagini dei monachi della carpenteria (V. Gotico). Quando la storia e i fatti non ce lo insegnassero, gli stessi monumenti ne dicono in tutti i loro particolari, ed anche nel solo uso dei contraffissi d'essere succeduti a chiese come ancor se ne trovano formate tutte di legname, massimamente alla sommità e che le *vôlte* in pietra furono indubitabili imitazioni dei soffitti di legno.

Si può dunque da tutti questi fatti tanto teorici quanto storici e positivi conchiudere che il principio originario delle costruzioni in *vôlte* di pietra, trovasi necessariamente scritto nelle primitive costruzioni dei tetti di legno, sola materia dotata della proprietà di coprire con economia e facilità grandi spazi vuoti, e che la natura sola ne dovette suggerire l' uso ai primi costruttori, quando loro offrì nelle foreste la risorsa di tagliar grandi alberi a beneplacito.

La cosa acquista maggior evidenza dall' esempio negativo dell' Egitto, paese spoglio di foreste e dove non potrebbonsi citare nè edificj circolari, nè costruzioni a diversi piani, nè coperture di sommità eccedenti la dimensione delle lastre di pietra somministrate dalle sue cave.

Se l' Egitto avesse abbisognato della pratica delle *vôlte*, vi sarebbe giunto almeno nei piccoli spazj col processo delle pietre tagliate, ed a continui e successivi risalti come i condotti della gran piramide.

Non pretendiamo diffatto sia stato impossibile giungere col solo uso del taglio delle pietre negli edificj a un processo di cui la consuetudine avrebbe a poco a poco perfezionato l' uso con l' applicazione all' arte delle *vôlte*. E però quantunque ne sia parso dimostrato che in Grecia la costruzione in legno debba essere l' iniziativa o il modello dell'arte di vôltare in pietra, non mancano autorità a far vedere che là come in Egitto in molte antiche costruzioni, le pietre trovaronsi tagliate e disposte in modo da formare a risalti continui, al di sopra d' uno spazio vuoto, a dir vero poco esteso, un'unione di massi atti a sostituire la lunghezza d' un masso o l' uso d' una trave orizzontale sull' apertura d'una porta. Vuolsi parlare di certe costruzioni in pietre poligone di grandissimo volume adoperate specialmente a recinte di muraglie le quali, anzichè necessariamente provare una remotissima antichità, possono essere state costruite in qualunque epoca; tanto questo genere di costruzione va annesso alle cause locali del paese e delle montagne.

Or chi potrebbe dire che queste pratiche di pietre a risalti continui non avessero sin dagli antichi tempi di Grecia suggerito l' idea di tagliar le pietre a serraglia. La quale operazione in fatti è in tutto semplicissima, e ogni qualvolta la si ebbe ad eseguire orizzontalmente come per costruire un pozzo, od una unione di pietre in giro, si formò con la sola differenza della posizione una centina o una *vôlta*.

Non dunque a dir vero in un così semplice processo vuolsi considerare, sotto il rapporto dell' arte, il metodo e la pratica delle *vôlte*. V' ha in questa materia due punti di vista e di critica distintissimi l'uno dall' altro: l'uno che può limitarsi al fatto materiale d' un semplicissimo processo, massimamente in piccolo: l'altro che abbraccia e comprende quanto può chiamarsi il genere di costruzione nell' arte di vôltare. Gli è manifesto che nelle grandi imprese delle *vôlte* sferiche, nelle vaste coperture di tetto di sale immense e di locali straordinariamente alti, nelle tante complicate elevazioni deve consistere la difficoltà ed il merito di *vôltare*.

Or questo genio di costruzione, quest' ardita maniera di struttura ne sembra non aver potuto essere comandati o inspirati se non da antecedenti lavori e da moltiplicati bisogni. Gli è indubitabile che il lavoro del legno e l' uso della carpenteria, avendo necessariamente pei grandi tetti preceduto il lavoro della pietra e della muratura, ai rudimenti di questa pratica facile ed usuale deve l' arte di *vôltare* in pietra o in muratura grandi spazj interni le sue inspirazioni e i suoi esempj. Ora che il processo delle *vôlte* in pietra è giunto al maggior grado di perfezione, vediamo nondimeno il lavoro e i processi economici di legno supplir all' uso della pietra in

grandissimo numero di tetti centinati. E però ai nostri giorni più d'una navata di chiesa, più d'una vasta sala di palazzo, più d'una gran galleria, sono coperte in vôlta di legno.

NOZIONI STORICHE SULL' USO DELL' ARTE DELLE VÔLTE.

Chi si dà alla ricerca delle autorità che valgono a provare l'uso delle *vôlte* nelle opere de' più antichi popoli, non potrebbe usar troppo riserbo interpretando su questa materia il testo degli scrittori. A cagion d'esempio più d'un critico andò tropp' oltre sul fatto dei giardini di Semiramide, usando le parole *arcate* e *vôlte* per esprimere le costruzioni che servirono di sostegno ai terrazzi di questi giardini. Riesce infatti dai testi antichi evidentissimo che le mura, sostegni di questi terrazzi, non erano separate tra loro se non di dieci piedi, spazio che poteva facilmente essere empiuto da grandi pietre poste a piatto da un muro all'altro. Tale è la nozione che Diodoro Siculo ne dà. La parola di cui si vale, altro non può indicare che condotti stretti e gallerie sotterranee. Quinto Curzio, a dir vero, parlando di questi giardini, li descrive come innalzati su pilastri (*pilae*); ma su questi pilastri descrive unicamente piattaforme di grandi pietre quadrate che servivano di sostegno alle terre. Conchiuderassi forse che i Caldei al tempo di Semiramide non conoscevano la pratica delle *vôlte?* No certo; la conchiusione sarebbe troppo ardita, poichè non si fonderebbe che sur un fatto negativo: solamente può considerarsi questo fatto come una presunzione.

Diremo altrettanto della Persia, stando agli avanzi dei monumenti di Tchelminar o Persepoli. Le strane colonne che vi si trovano non sembrano essere state atte se non a sostener travi che incrociandosi formavano i compartimenti dei soffitti dei loro peristili. La maniera con cui alcuna di quelle colonne terminate da cartocci o teste d'animali lasciano tra loro spazj per collocar travi, dà fondamento a tale congettura. La stessa disposizione è indicata nelle tombe di Naxi Rustan: e vi si vede la rappresentazione delle travi collocate fra le teste di bue e di cavallo cornuto che fan vece di capitelli alle colonne. Da sì poco numero di nozioni sembra non si possa conchiudere altro se non che non si trova alcun vestigio di *vôlta* nei frammenti degli edificj di Persepoli, il che però non vuol dire che i Persiani non ne abbiano conosciuta la pratica. Troppo pochi monumenti ne avanzano di loro, perchè nulla si possa affermare o negare a tale proposito.

Non conosciamo al contrario alcuna regione dell'antichità da cui ne sia giunta notizia di maggior numero di edifizj che dall'Egitto, e da cui ci sia permesso trar più probabili conchiusioni sulla questione dell'uso delle *vôlte.* Possiamo dire che da certe relazioni di tutti i viaggiatori derivano due punti, di cui uno di fatto è incontrastabile, e l'altro conseguenza del primo deve sembrare probabilissimo.

Quanto al primo punto non possiamo affermare che in ogni monumento architettonico veramente autentico degli antichi tempi dell'Egitto, non si scoprano alcune forme, alcune parti di costruzione che presentino pietre tagliate a serraglia o a cuneo in modo da poter reggersi scambievolmente in aria. Gli è ben verisimile che se esistessero indicazioni di *vôlte* nelle innumerabili rovine di questo paese, i viaggiatori, e massimamente gli ultimi esploratori di siffatti monumenti, non avrebbero mancato di farne menzione. Or gli uni non ne parlano: gli altri citano opere di architettura greca dovute ai Romani o costruzioni poco importanti che appartengono agli ultimi tempi della loro dominazione in questo paese.

Quanto al secondo punto di critica, che è più congetturale, si può con grandissima verisimiglianza argomentare che gli antichi Egiziani non facessero *vôlte*, o che stante il sistema invariabile della loro architettura, come quella di molte altre arti inceppate da una cieca imitazione, non dovettero costruire vere *vôlte*.

Sarebbe infatti grosso sbaglio addurre a favore dell'arte delle *vôlte* nell'antico Egitto, quanto al contrario ne proverebbe l'ignoranza: vo' parlare dei condotti della gran piramide. Gli uni sono coperti, il che chiamasi a schiena di mulo, colla riunione di due lastre di pietra inclinate fra loro ad angolo acuto: le altre non offrono un'apparenza di *vôlta* se non perchè le pietre sono collocate in isporto le une sulle altre. Tutt'al più potrebbesi dire che i costruttori avrebbero avuto la necessità di far delle *vôlte.* Certo questo processo avrebbe potuto condurre alla vera pratica delle *vôlte*, e un passo bastava a riescirvi. Sembra per altro sia in questo genere accaduto quanto vedesi ben spesso accadere in altri, se un bisogno operoso non ne affretta il progresso.

Il padre d'ogni invenzione in qualsivoglia genere fu e sarà sempre il bisogno. Naturalmente lo spirito dell'uomo aspetta i suoi ordini o le sue ispirazioni, perchè gli è quasi un andar contro natura l'inventar l'inutile. Se dunque si considera l'invenzion delle *vôlte* e del taglio delle pietre che deve produrle, come un qualche cosa di difficile, diremo che gli uomini non si accingono a cose difficili senza esservi indotti dalla imperiosa necessità. E però sin che gli Egiziani in conseguenza del loro modo di costruzione e della qualità dei materiali non avranno potuto provare il bisogno delle *vôlte*, egli è ragionevolissimo il credere non abbiano conosciuto l'arte di costruirle.

Diciamo sino ad una cert'epoca. Sembra infatti che nei secoli posteriori le arti della Grecia e di Roma penetrassero in questo paese, e vi si costruissero vôlte greche e romane. Alcune recenti indagini ne insegnarono trovarsi fabbriche centinate con geroglifici che potrebbero indurre i critici in errore. Ma convien notare che l'uso dei caratteri geroglifici sendo continuato sotto la dominazione romana, la loro presenza sur un edificio non l'indica necessariamente siccome opera dell'antico Egitto.

Una considerazione per altro debbe impedirci dal dare come assoluta l'ignoranza delle vôlte nell'antico Egitto; ed è che non ne avanzano di quella regione altri edifici che templi. Or se tutte l'altre costruzioni perirono, possiamo noi dedurre la necessaria conseguenza che gli Egiziani non costrussero vôlte?

Confessiamolo: gli è un abuso di critica in cui sovente si cade in fatto d'antichità. Se due o tre monumenti a vôlta fossero scampati in Grecia alla ruina, non revocherebbesi in dubbio aver conosciuta la Grecia l'arte delle vôlte? Nondimeno provare potrebbe non essere l'arte delle vôlte frutto di lunghi studii e di lenta sperienza l'osservazione che i più considerevoli monumenti in fatto di vôlte, fra le greche ruine, dovettero appartenere ai primi tempi dell'arte in questo paese.

Già all'articolo Tholus dicemmo alcun che sul significato di tal parola, che in greco significa quel che diciamo volgarmente *cupola*. E ne torna qui il citare ad esempio di coperture d'interni in vôlta erette sino dalla più remota antichità l'edificio descritto da Pausania siccome costrutto in marmo a Orcomene, e dall'autore descritto come bellissimo fra quanti mai se ne fossero veduti. Quest'edifizio, egli dice, era il *tesoro di Minia*. Credettero i moderni viaggiatori riconoscerlo in una rotonda o cupola di cui giaccion gli avanzi al luogo indicato da Pausania. I disegni conosciuti danno bensì l'idea d'una gran rotonda a vôlta che per l'estensione però non meriterebbe gli elogi largiti dal greco viaggiatore. Ma come immediatamente dopo Pausania parla della tomba dello stesso Minia, s'avvisano alcuni critici esser più naturale il ravvisare questa tomba nel monumento che tuttora intero sussiste. Che che ne sia gli è certo darsi una irrefragabile testimonianza dell'antichità delle *vôlte* sferiche di pietra fra i Greci. Dello stesso genere è pure l'altra che chiamasi tomba d'Atreo o Micene, del diametro di 40 piedi ed altrettanti in altezza. La sua costruzione tutta in pietra di taglio termina in punta (*V. su questo monumento l'opera del viaggiatore inglese Gell*).

Senza ricordare parecchi piccoli edifizj quali per esempio la Torre dei venti e il monumento di Lisistrato sussistenti tuttora ad Atene, e la cui sommità termina in *vôlta*. Ve n'era uno in questa città, dice Pausania, chiamato *tholos* in cui solevasi sagrificare. Ora questa parola *tholos* era sinonimo di cappello, berretto, che diciamo in architettura *calotta*.

Come fosse la *vôlta* del *tholos* Pausania nol lasciò scritto. Ma un altro dato prezioso abbiam da lui, rispetto a un processo di copertura, che avendo certo servito di modello primitivo alle *vôlte* non lasciò ancora d'essere adoperato nei tempi posteriori: vogliam parlare del processo delle armature di legno. Di tal modo ne dice era costrutta la cupola del Filippeo ad Olimpia, monumento circolare il cui corpo di mattoni era circondato da colonne. Un insieme di legname formava la sua *vôlta*. Le travi alla estremità loro superiore erano riunite e collegate da un perno di bronzo. Là vedesi l'origine della costruzione sia delle *vôlte*, sia delle cupole in Grecia.

E basti quanto alla parte storica dell'uso dell'arte delle *vôlte* fra i Greci, ove tuttavia vuolsi confessare che il numero delle autorità è infinitamente minore che non a Roma e nell'antica Italia.

È noto qual correlazione s'avessero nella più remota antichità la Grecia e l'Etruria. Parlammo altrove (V. Etrusco) della comunanza d'arti, istituzioni, linguaggio e consuetudini tra queste due contrade nei tempi che precedettero la fondazione di Roma. Tutto prova che allora i Toscani ed Etruschi erano valenti nell'arte di costruire; ma con ciò deve intendersi soltanto del tagliar le pietre, sagomarle, squadrarle, come fan fede molti avanzi delle loro mura: e segnatamente il prova, ripetiamolo, (V. Volterra) una porta a maraviglia conservata che presenta dal lato della città come da quello della campagna, una copertura centinata formante due grandi archi in pietra a serraglia e d'onde deriva una perfetta *vôlta*.

Ma il valore degli Etruschi costruttori, sin dai più lontani tempi, e massimamente in fatto di *vôlta* trovò (come si è detto altrove), una testimonianza in certo modo eterna, nell'edifizio a *vôlta* della Cloaca massima, al cui proposito nulla potremmo aggiungere a quanto altrove abbiam detto.

Se Roma ebbe per tempo a maestri nella pratica delle *vôlte* costruttori di tanta vaglia non è maraviglia che sì gran numero de' suoi monumenti o tuttora interi o in parte ruinati ne presentino *vôlte* d'ogni maniera, o conservate o semidistrutte.

Diremo dunque in poche parole, tanto quest'opere son conosciute, che veggonsi ancora a Roma e nel pristino stato, porte centinate, *vôlte* a tutto sesto e formate a serraglia negli archi di trionfo eretti in marmo. Veggonsi innumerevoli serie d'archi acquidotti costrutti gli uni in pietra di taglio, gli altri in mattoni o muratura di pietrame a parecchi ordini gli uni su gli altri, e nei quali la perfezione del taglio delle pietre nell'arte di *vôltare* attesta una valentia ed una potenza di mezzi di costruzioni non ancor superate.

Persuasi del quanto si debba andar cauti nell'asserire essere un ramo di costruzione stato conosciuto o no dagli antichi, ci guarderemo dal sentenziare non aver i Romani avuto *vôlte* sferiche costrutte in sola pietra da taglio. Del che, se forse troveremmo una spiegazione nella preferenza da essi data al processo in pietrame, giusta il quale si erigevano le più grandi *vôlte* sferiche, o quelle a cui diamo il nome di cupole. I costruttori vi riunivano tre importantissimi vantaggi: primamente la leggerezza dei materiali, poi la qualità della calce, poi la facilità del trasporto e della manutenzione.

Dal grand'uso che i Romani fecero e dovettero fare della costruzione in pietrame per le *vôlte*, par-

rebbe derivare che i loro fabbricatori avessero pochissimo bisogno di ricorrere alla scienza geometrica, scienza dai moderni applicata alla teoria del taglio delle pietre. La necessità o la consuetudine di far *vôlte* in pietre da taglio, e reggerle e commetterle a seconda della curva lor data, formò di quest'arte una scienza.

Vi furono e veggonsi ancora in più d'un avanzo di costruzioni romane in diversi paesi certi grandi templi quadrilateri, l'interno dei quali fu coperto in *vôlta* e non rade fiate in *vôlte* di pietra; può nondimeno considerarsi come provato che il massimo numero non potè reggere che con coperture di legno orizzontali o centinate. — Più non credesi che le grandi *vôlte* indicate per molto ordine d'anni siccome appartenenti al tempio della Pace, spettassero ad un sacro edificio. Quanto ne rimane di più grande in fatto di *vôlte* romane costrutte in pietrame, servì segnatamente di copertura o alle vaste rotonde delle Terme come quelle del Panteon, o alle immense sale che si ammirano ancora nei ruderi di siffatti monumenti. Or vediamo dalla gran sala delle Terme di Diocleziano convertita in chiesa, come i Romani coprissero que' grandi spazj con *vôlte* formate dall'incontro di quattro lunette eguali, che hanno la proprietà di diminuire il peso e dividere lo sforzo della spinta.

La *vôlta* di fatto quale l'abbiamo descritta, non è, come troppo spesso fu ripetuto, una pratica la cui invenzione appartenga ai costruttori dei secoli in cui regnò il gusto gotico. Ed è singolare a tale proposito l'opinione diffusa che i costruttori di queste chiese non conoscessero le *vôlte* a tutto sesto. La quale idea deriva dall'illusione nata all'aspetto degli angoli formati dall'incrociamento delle nervature di pietra che formano due archi di cerchio più o meno rialzati. In fatti la *vôlta* testè indicata, e di carattere gotico, altro non è nelle grandi coperture delle loro navate che una combinazione d'archi circolari minori di 90 gradi che si riuniscono per formare scompartimenti. Gli intervalli di questi archi sono pieni di pietruzze murate in cemento e gesso, pietruzze piccole tanto da prestarsi senza bisogno d'apparecchio alla leggiera curvatura de'scompartimenti.

La scienza dei pretesi gotici in fatto di *vôlte* non conduce a niente di nuovo. L'altezza e l'antichità soltanto di quelle coperture impone agli occhi con un apparente ardimento, e questo epiteto loro conviene, chè troppo è chiaro non andar debitrici della loro durata se non ai sostegni. Che che ne sia di tal critica, vedesi che la pratica degli archi e delle *vôlte* a tutto sesto continua in tutti i secoli del medio evo.

Al risorgimento delle arti, verso il quindicesimo secolo, il cristianesimo diede nuovo impulso all'architettura. Lo stile gotico poi diffuso in Italia, e singolarmente modificato dall'effetto delle tradizioni sempre vive dello stile greco-romano, non potè opporre se non deboli ostacoli al rinnovarsi del buon gusto. L'erezione di nuove chiese in un gran numero di città, diè campo di tornare al sistema delle *vôlte* conservatesi nelle ruine di Roma, e massimamente negli avanzi delle terme.

Ma una nuova forma, quella della croce, applicata alle piante delle chiese cristiane, forma ispirata dalla origine (V. Basilica) e dalla natura stessa dei grandi edifizj che furono conceduti al culto cristiano, divenne a poco a poco occasione di propagare e portare ad altissimo punto l'ardimento della *vôlta* sferica. L'ultimo esempio antico era stata la cupola di S. Sofia a Costantinopoli. Il punto di riunione delle quattro navate della basilica cristiana diventava difficile a ben ordinarsi senza l'accordo d'uno spazio di costruzione circolare. Santa Maria dei fiori, gran mercè del genio di Brunelleschi, mostrò a Firenze il primo esempio in grande d'una *vôlta* sferica al centro di quattro navate e con un diametro di centotrenta piedi. La costruzione di questo monumento segna un'epoca memorabile nella storia dell'arte delle *vôlte*. Insino allora, nemmeno fra gli antichi era stata eretta una *vôlta* con materiali solidi e a somigliante altezza (255 piedi).

L'architetto però di quella *vòlta* sferico-elittica aveala innalzata su massicci già costrutti da Arnolfo di Lapo, di modo che ella posa veramente sul fondo. Ci par nondimeno dalla storia di questo monumento (V. Brunelleschi) che regnasse allora moltissima ignoranza non sulla pratica generale delle *vòlte* (e il provano gli archi di questa chiesa) ma sul modo di recare a grande altezza una *vòlta* sferica senza l'ajuto di straordinarii sostegni. La soluzione d'un tal problema occupò allora tutti gli ingegni e fu campo di gloria a Brunelleschi.

Il secolo successivo dovea nella cupola di S. Pietro veder effettuato un'impresa maggiore e con maggiore ardimento e difficoltà. Trattossi infatti di erigere una immensa mole che non più poggiasse sul fondo o su verticali sostegni, ma che avesse i precipui punti d'appoggio sulle *vòlte* a tutto sesto delle quattro navi della chiesa. Bramante ne ebbe l'idea, Michelangiolo la eseguì. L'arte delle *vòlte* giunse al sommo, nè è a credersi possano i futuri costruttori fare di più o altrettanto.

La cupola di S. Pietro divenne per due secoli il punto d'imitazione di tutte le chiese costrutte in Europa. Non produrremo in lungo questo articolo ragionando delle varietà di forma, costruzioni e materiali in siffatte imprese adoperati, avendone discorso altrove abbastanza.

§ III. Nozioni pratiche sull'arte delle vôlte.

Per *vôlta* s'intende, come abbiam veduto nei paragrafi precedenti, una copertura composta di diversi materiali, disposti in modo da reggersi e mantenersi in aria al disopra d'uno spazio vuoto.

E però le coperture formate di grandi pietre po-

santi su muri o punti d'appoggio, il cui spazio è determinato dalla misura di queste pietre, come vedesi in tutti gli edifizj egiziani non sono e non possono essere chiamate *vòlte*, perciocchè consistono in piattebande d'un sol pezzo; non esigono quindi artificio alcuno per reggersi, al disopra del vuoto a cui sovrastano.

Si può ancora coprire uno spazio fra due muri o piedritti con pietre di grandezza minore delle precedenti, ma locate in modo particolare. Due pietre inclinate in modo che posino su opposti appoggi, un'estremità incontrandosi coll' altra estremità, si sosterranno a vicenda o copriranno il vuoto a cui sovrastanno, sempre chè vi sia una forza sufficiente che loro impedisca di spostarsi al piede.

Se invece di due pietre collocate orizzontalmente su piedritti e ravvicinate sin che si tocchino al loro estremo per coprire uno spazio più considerevole, si supponga un maggior numero di pietre, si potrà farlo collocando in isporto le une sulle altre, sicchè la parte sopportata abbia maggior estensione della parte in aggetto. Non potrebbe revocarsi in dubbio avere tale processo potuto condurre a quello della *vòlta*, sopprimendo quanto chiamasi risega o risalto d'ogni pietra l'una su l'altra per operare una superficie piatta o curva. Ma tal soppressione ridurrà ogni filare di pietra ad angoli acuti, ripugnantissimi con la solidità, e arroge che tal maniera d'operazioni non potrebbe effettuarsi se non sopra spazi di pochissima estensione.

Cercando i processi originarii della costruzion delle *vòlte* trovasi un altro modo di posar le pietre al disopra d'un vuoto, in tre pezzi, di cui due inclinati sono riuniti con un terzo nella loro estremità superiore da un traverso della medesima lunghezza sì da formare angoli eguali. Vedesi infatti che combinando il peso di questo traverso sì che possa contrabbilanciare lo sforzo delle pietre che vi si appoggiano e che hanno bisogno d'essere sostenute da uno sforzo contrario, deve derivarne che le tre pietre reciprocamente si reggano.

La qual forma adoperata nelle antiche costruzioni, non presentando nè l'uniformità nè la regolarità, che più di quanto può credersi, giovano alla solidità, ei fu forza procedere a nuovi studj. Si cominciò dal procurare di fare sparire gli angoli sulla faccia di questi poligoni con una linea curva; e fu questa la circolare come la più semplice e la meno difficile a descriversi, e certo si sapeva già applicare a molte parti curve come pozzi, torri ecc., l'uso delle quali precedette probabilmente la costruzione delle *vòlte*.

Non trattavasi per formar quanto dicesi *vòlta* se non di collocare verticalmente in una costruzione centinata da erigersi sublime, le pietre che postavansi orizzontalmente nei filari pure orizzontali delle torri e dei pozzi. Ma questo trasporto di modo e d'uso non riescì poi tanto facile quanto sembra ora alla nostra immaginazione. Vedesi in fatti che nell'ultimo caso le pietre sono rette nei loro letti in tutta l'estensione, mentre che per una *vòlta* di sesto circolare due sole pietre quelle cioè il cui lato segna il prolungamento del diametro, posano propriamente parlando, nè l'altre possono sostenersi se non per le loro commessure o in virtù cioè della forma del cuneo a cui sono foggiate. Queste commessure, più o meno oblique, debbono formare con la superficie curva della *vòlta* angoli eguali e retti, per procurare ad ogni pietra egual resistenza, e quindi una specie di rimando regolare dello sforzo d'una pietra all'altra da quella che forma chiave sino all'altra che posa sui piedritti.

Data un' elementarissima idea della formazione delle *vòlte* in pietra indicheremo sommariamente i processi di particolare costruzione, appartenenti alle più usate e che possono ridursi a due specie, cioè a quelle che consistono in *vòlte* curve e chiamansi centinate.

Il principio generale dell'arte d'apparecchiare e tagliare le pietre esige che sì nei muri come nelle *vòlte* le commessure delle pietre che si toccano descrivano angoli eguali o angoli retti colle superficie apparenti da loro formate. E come nella *vòlta* piatta, le sole commessure perpendicolari alla superficie possono formare con essa angoli eguali, tutte le *vòlte* piatte orizzontali dovrebbero avere le commessure verticali. Ma sendo che in queste disposizioni le pietre le quali non hanno alcun punto d'appoggio se non nelle loro commessure non potrebbero trovare un sostegno, fu duopo far le linee di queste commessure convergenti ad un punto medesimo per dare alle pietre la forma di cuneo con cui potessero reggersi.

Nondimeno gli è certo ancora che una tal *vòlta* difficilmente sosterrebbesi per quanta fosse la resistenza dei suoi piedritti, se l'asprezza e l'ineguaglianza della superficie dei cunei non togliesse loro di sdrucciolare e se o l'intonaco dei cementi o l'uso dei ferri, cessassero dal mantenerli in sesto con una forza prevalente. Del che facilmente potrebbe convincersi chi facesse il modello d'una semplice piattabanda in cunei di marmo levigato. Può dirsi che una *vòlta* piatta dev'essere considerata siccome un arco, scemo delle parti inferiori, dalla qual soppressione di parti tanto essenziali non può derivarne che una costruzione debole e difettosa.

Parecchi architetti adoperarono per certe *vòlte* piatte o piattabande un mezzo atto a produrre il medesimo effetto, ed è quello dei cunei in aggetto, i cui scompartimenti aumentando sempre sino a quello che forma la chiave, assumono una forma non senza grazia. Un tal genere d'apparecchio però non può essere adoperato se non per le porte o pei vuoti praticati nella grossezza dei muri.

V'ha un altro processo, che vuolsi chiamare del tutto artificiale per l'uso dell'apparecchio delle *vòlte*

piatte o cunei, e di cui non parleremo qui circostanziatamente: è quello dei tiranti e delle armature di ferro.

Gli antichi o trovarono nella natura dei loro materiali di che tagliar pietre della lunghezza degli intercolonnj o ridussero gli spazj di modo che la pietra di massima lunghezza potesse essere sostenuta da un punto e dall'altro. L'antichità nondimeno presenta esempi di piattebande, formate di cunei in piccol numero negli spazj vuoti d'una piccola estensione. A togliere l'effetto di cui si è parlato in pietre di tal modo disposte, immaginarono di impiantare nelle faccie di commessure de' cunei pezzi di spranga corrispondenti a piccoli incavi atti a riceverle. Si ha di tal processo più di una prova al teatro di Marcello a Roma ed al Colosseo.

Ne resta a parlare delle *vòlte* centinate: il faremo in poche parole, benchè molte ne esigerebbe questo argomento per essere toccato anche di volo.

Le superficie delle *vòlte* piatte son tutte eguali, ma quelle delle curve possono variare all'infinito, in ragione della loro centina e del modo con cui possiamo immaginarci si mova per formarne la superficie. Perchè la centina può muoversi giusta la differenza delle linee o girar sul suo asse. E però una semicirconferenza di circolo che si muove tra due linee paralelle produce una superficie curva nel senso della larghezza e retta in quello della lunghezza. La qual superficie che rappresenta quella d'una *vòlta* tra due paralelle è chiamata *vòlta* cilindrica o a botte. Se tal semicirconferenza invece di moversi tra due rette si movesse tra due curve equidistanti, o intorno al suo asse ne deriverebbe in questi due casi una superficie curva in tutti i sensi.

Gli è evidente che invece d'una semicirconferenza di circolo si può prendere una curva qualunque che possa accordarsi coi piedritti a piombo, come quella d'un elisse.

Questa curva può formare una *vòlta rialzata* o *scema*, cioè la cui altezza sia maggiore o minore della metà della larghezza. La *vòlta* formata da una semicirconferenza di circolo, confrontata alle due testè indicate, chiamasi a tutto sesto.

Quando i piedritti che devono sostenere le *vòlte* non sono appiombo, e quando non v'ha inconveniente che la centina della *vòlta* faccia un angolo retto coi piedritti, si può oltre il circolo e l'elisse adoperare una infinità d'altre curve, come la parabola, l'iperbola, la catenaria. Ma qual pur sia la curva adottata, le commessure delle pietre debbono essere perpendicolari alla curva della centina.

La direzione di queste *vòlte* può essere perpendicolare od obliqua rispetto ai muri o piedritti, possono avere la loro origine di livello o essere inclinate, il che nelle *vòlte* semplici produce molte varietà. Di più possono essere irregolari incomplete, o composte di diverse parti e combinate in una infinità di modi suscettibili di maggiori o minori difficoltà. Sarebbe impossibile riferire tutte queste varietà. D'altra parte siffatti particolari hanno pressochè tutti bisogno per essere esposti e compresi della dimostrazione di figure geometriche le sole atte a spiegare agli occhi quanto il semplice discorso non può fare che in modo incompleto e sempre oscuro. Il che si avrà nel *Trattato dell'arte di costruire* di Rondelet, da cui togliemmo le principali nozioni.

§ IV. Nomenclatura delle diverse sorta di vòlte.

Vòlta acustica — (Voute acoustique) — *Vòlte* elittiche o paraboliche che raddoppiano il suono con la ripercussione della voce.

Può chiamarsi con questo nome un'altra specie di *vòlta* la quale ha la proprietà, che parlando sommesso ad uno de' suoi angoli, e in modo che chi si trova in mezzo al locale non ode nulla, una persona postata all'angolo opposto ode distintamente quanto si dice. Una simile particolarità notasi nella gran sala dell'Osservatorio a Parigi (V. Osservatorio).

Vòlta a lunetta — (Voute à lunette) — *Vòlta* attraversata nella sua lunghezza da lunette direttamente opposte per impedire la spinta che potrebbe provare, o praticarvi degli sfori.

Vòlta in isbieco — (Voute biaise ou de côté) — È una *vòlta* i cui muri laterali non sono in isquadra colla sua faccia o i piedritti d'ingresso, e i cui cunei sono in isbieco alla testa.

Vòlta a spigoli — (Voute d'arête) — *Vòlta* i cui angoli spiccano al di fuori, ed è formata dall'incontro di quattro lunette eguali, o da due cunette che s'incrociano.

Vòlta gotica — (Voute d'ogive, gothique, en tiers point) — *Vòlte* in cui si riuniscono alcune porzioni di curve semplici, e propriamente in quella a sesto acuto si hanno due archi di circolo, i centri dei quali stanno ad egual distanza fra loro, e formano colla sommità della *vòlta* come i tre angoli d'un triangolo equilatero.

Vòlta doppia — (Voute double) — *Vòlta* costrutta al disopra d'un altro per accordare la decorazione interna d'una cupola, a cagion d'esempio, con la sua decorazione esterna, o per tutt'altro motivo. Tali sono le *vòlte* della cupola di S. Pietro a Roma, degli Invalidi e di Santa Genoveffa a Parigi.

Vòlta a crociera — (Voute en arc de cercle, voute d'angle, ou arc de cloître) — *Vòlta* formata da quattro porzioni di circolo, e i cui angoli esterni rendono un aspetto contrario a quello delle *vòlte* a spigoli.

Vòlta a berretto da prete — (Voute en bonnet de prêtre) — *Vòlta* circolare nella pianta, ma col profilo tronco alla sommità.

Vòlta a cannoniera — (Voute en cannonière) — Specie di *vòlta* a botte che non contenuta fra due linee paralelle, è più stretta a un capo che all'altro. Tale è quella dello scalone che da S. Pietro conduce al Vaticano, e fu costrutta dal Bernini.

Vôlta a scompartimenti — (Voute en comparriment) — *Vòlta* con gli spicchi ornati a sculture e separati da piattebande, sculture o dorature.

Vôlta a calotta — (Voute en cul de four o calotte) — *Vòlta* con la pianta e il profilo circolari.

Vôlta a spirale — (Voute en limaçon) — Dicesi di ogni *vòlta* sferica o elittica, scema o rialzata, i cui filari non sono posti a livello, ma a spirale.

Vôlta a tutto sesto — (Voute en plein ceintre) — *Vòlta* la cui curvatura è un semicircolo.

Vôlta annulare — (Voute en vis) — *Vòlta* cilindrica o annulare, il cui asse va erigendosi intorno ad un sodo.

Vôlte miste o irregolari — (Voutes mixtes o irregulières) — Genere di *vòlte* di parecchie specie alle quali bisogna riferirsi, e che gli operai chiamano a *sbieco*, a *spirale*, *rampante* ecc.

Vôlta rampante — (Voute rampante) — *Volta* inclinata paralellamente alla discesa d'una scala e che ne segue il pendio.

Vôlta sferica — (Voute sferique) — Nome dato a una *vòlta* circolare nella pianta e nel profilo e che gli operai chiamano *cul di forno*. La maggior parte in questo genere è a tutto sesto.

Volta scema — (Voute surbaissée) — *Vòlta* la cui curvatura è una porzione d'elisse.

Volta rialzata — (Voute surmontée) — *Vòlta* più alta del semicircolo.

VOLTARE — (Vouter) — Abbiamo veduto come l'etimologia della *vòlta* derivasse da vòltare, latino *volutare*, che danno l'idea di contornato e centinato: quindi la parola *vòlta* significava elementarmente una copertura circolare o centinata.

Vòltare dunque significa l'arte di far coperture di questa forma.

In tutte le maniere di eseguire simiglianti coperture ne è parso che, stando alla sola natura delle cose, quelle di farle in legno dovette essere la prima e servir di tipo alle *vòlte* in pietra, mattoni ed altri materiali atti alla costruzione.

Ma adottata anche l'arte di *vòltare* per commessure di pietra o muratura in forma di centina non si seguitò in varie occasioni a costruire coperture centinate di legno o altra materia.

Le parole *vòlta* e *vòltare* non significano dunque esclusivamente una copertura centinata in pietra.

Come la *vòlta* in pietra succedette alla *vòlta* in legno, così la copertura piatta o a soffitta di legno fu imitata da commessure in pietra formanti soffitta, e fu detto, ad onta è vero dell'etimologia grammaticale, una *vòlta* piatta.

E però l'arte di *vòltare* consiste nel fare con pietre tagliate a cuneo o con materie diverse riunite con varii processi coperture più o meno circolari, giusta la differenza delle curve, di cui si sono dati i particolari alla parola *vòlta*, e consiste nel far coperture più o meno piane che più o meno imitano i soffitti in legname, e quindi a far pure in legno coperture curve.

Poichè la parola *vòlta* può applicarsi nel consueto linguaggio, anche degli artisti a coperture centinate e piane, l'arte di *vòltare*, o le produzioni di quest'arte comprenderanno tutti i modi che in diversi generi di costruzioni s'adoperano, giusta la diversità dei materiali per coprire gli spazj vuoti degli edificj. Ora i mezzi di *vòltare* consisteranno nell'uso delle pietre di taglio, della muratura, del legname con tutti i processi di commessura di legname tanto in parti grandi quanto in piccole: consisteranno nell'uso dei materiali e delle spranghe di ferro naturale o fuso, o in tutt'altro metallo.

Non potrebbesi dire di quante materie può disporre l'architetto per *vòltare* gl'interni de'suoi edificj. Oltre quelle di cui si parlò all'articolo *vòlta*, e che di loro natura dispendiose non appartengono se non se alle grandi costruzioni, vedemmo altrove essersi da qualche anno immaginato per far *vòlte* piatte senza peso e senza spinta di adoperar vasi di terra commessi con cemento, i quali offrendo molto più vuoto che pieno, sostituiscono con qualche vantaggio il mattone e guarentiscono dagli incendj; molte piattebande delle gallerie del Palazzo Reale a Parigi sono fatte di questo modo, ed alcune non hanno, in quarant'anni dato alcun sintomo di disunione. Queste *vòlte* ricevono con altrettanta facilità che economia l'ornamento dei cassoni in istucco o gesso di cui si vogliono decorare.

L'architetto adopera in più d'un modo il legname per far *vòlte*. Gli edificj di Parigi sono pieni di grandi fabbriche centinate o sferiche in legname. Tali sono le curve delle *vòlte* esterne del maggior numero delle nostre cupole, che tendono od a portar le masse all'esterno ad un'altezza maggiore, od a meglio proporzionare la loro forma e a porla in più giusto accordo con l'insieme che devono coronare: o giovandosi come sostegno della lanterna che ne forma di consueto il colmo, sollevano di tal sopraccarico le *vòlte* interne.

In molte sale nei palazzi del Louvre, delle Tuileries ed in altri, segnatamente negli appartamenti de'piani superiori, le coperture, e quel che chiamasi soffitta, si riducono a costruzioni centinate in legno, che presentano il vantaggio di non cagionare spostamento, e d'essere più leggiere ad un tempo e meno dispendiose: aggiungiamo che riesce anche con ciò più facile il ripararle. Non offrono però contro gli insulti del tempo e le disgrazie del fuoco, nè l'egual sicurezza, nè l'eguale guarentigia.

Non possiamo qui a meno di ricordare un'altra maniera di far *vòlte* più economica ancora e più leggiera, e consiste nel far coperture centinate o *vòlte* d'ogni specie in legno: il legno adoperato non è in pezzi di grande dimensione, ma in assicelle. Vuolsi qui parlare del processo di carpenteria dovuto a Filiberto Delorme, e di cui altrove tenemmo ragionamento (V. Delorme). Tra i diversi esempi che si possono citare dell'applicazione di questo processo al-

l'arte di *vòltare*, crediamo dover far menzione della gran *vòlta* sferica che fu eseguita in assicelle sul Mercato delle Biade a Parigi il 1782.

Una tal cupola d'un diametro quasi eguale a quella del Panteon a Roma, produceva il massimo effetto e sembrava di prodigiosa leggerezza. L'occhio percorreva un'immensa *vòlta* che in uno sviluppo di 188 piedi sorgeva a più di 100 al disopra del suolo. Parea difficile il concepire come potesse in sì minute parti, e colla grossezza d'un piede al più sostenersi. Venticinque vani vi introducono una bella luce. La *vòlta* sferica fu venti anni dopo in poche ore distrutta per negligenza d'un manuale incaricato della manutenzione delle latte che la coprivano.

Il che ne conduce a far considerare un altro processo o sistema di far le *volte*, per quantunque estese, con commessioni di metallo.

È noto come gli antichi praticassero un tal metodo nelle grandi costruzioni, e la vasta sala delle terme di Caracalla, detta *Cella Solearis*, era stata *vòltata* a commessione di pezzi metallici.

Dopo l'incendio che distrusse la ricordata *vòlta* del mercato delle Biade, si tornò al progetto presentato parecchi anni prima, e fu adottato il sistema d'una *vòlta* metallica.

Il Mercato delle Biade a Parigi è il primo, e sinora il solo monumento che abbia una *vòlta* di solo ferro e rame. Per questo nuovo genere di costruzione che potrebbesi adoperare altrove con buon frutto, fu data la preferenza alla ghisa meno soggetta del ferro battuto a dilatarsi o a restringersi a seconda delle variazioni atmosferiche. Tali differenze vennero calcolate dall'architetto Belanger, e l'insieme di tutte le parti che compongono la sua cupola merita l'attenzione de' costruttori, perchè ogni cosa vi è per modo studiata e preveduta che i diversi metalli che compongono questo insieme possono sfidare gl'insulti atmosferici senza provar resistenza e senza di tal modo compromettere la solidità dell'edifizio.

E come questa *vòlta*, sotto molti rispetti, è un'opera curiosissima, pensiamo non saranno letti senza interessamento alcuni particolari sulla sua costruzione. È formata da cinquantuna curva sorgenti in un pianto verticale dalla cornice sino al finestrone circolare aperto alla sommità della copertura. Queste curve son mantenute a sesto in tutta la circonferenza da quindici altre curve, il cui piano è diretto verso il centro della *vòlta*. Deriva da questo sistema, il cui tipo è quello certo di Filiberto Delorme, deriva, dicevamo, un tutto di settecento sessantacinque cassoni, che progressivamente scemano e producono ottimo effetto. I mille e sessantun pezzo che formano questo sistema sono di ghisa, commessi con chiavette e cavicchie a vite, in ghisa: il tutto coperto di rame battuto e stagnato. Si adoperarono tremille cinquecento quarantanove lastre. La spesa totale ammontò a 70,000 franchi.

Assai prima di quest'opera il ferro era stato in difetto di pietre adoperato in Inghilterra per far archi di Ponte, arte che poscia ricevette in quel paese tutta l'estensione possibile (V. Ponte).

Abbiamo ricordate tutte le pratiche e tutti i materiali di cui può usare l'architettura, per dare a norma dei tempi, dei luoghi e delle somme di cui può disporre, agli interni degli edifici un'altezza che singolarmente contribuiva al loro effetto, ed all'impressioni di grandezza che s'accompagnano all'arte di *vòltare*. Gli è manifesto che la *vòlta* presenta sulla soffitta il vantaggio d'ingrandire lo spazio di un dato locale. Un soffitto d'altra parte non può costruirsi se non con legnami tagliati in travi: ora la lunghezza di questi è assai limitata, nè potrebbe aversi un'estensione maggiore se non con commessure di legname che difficilmente presenterebbero una grande solidità.

Credesi generalmente che i templi degli antichi fossero soffittati in legno, e la cosa riesce probabile ove si pensi ai tanti incendi che ne cagionarono la rovina. Ma, come avemmo più volte occasione di far notare, i templi del cristianesimo hanno esigenze affatto opposte a quelle del culto pagano, cioè quegli ricevendo nel loro interno la moltitudine de' fedeli debbono avere tutt'altra dimensione che gli antichi *naos*. L'estensione di questi ne' più vasti templi pagani eguaglierebbe appena quella delle nostre chiesuole. Novanta piedi di lunghezza al più conta l'interno del tempio di Minerva ad Atene, la cui massa esterna è lunga 220 piedi. Di 57 piedi appena era la larghezza del *naos*, divisa da due ordini di colonne in tre navate. Non essendo larga quella di mezzo che 35 piedi fu facilissimo praticare un soffitto composto di travi di discreta lunghezza. Quel che diciamo del tempio di Minerva ad Atene, vuol dirsi pure del tempio di Giove Olimpio, a dimensioni affatto eguali. Certo ve ne furono di maggior estensione segnatamente nell'Asia minore: ma la parte interna o il *naos* propriamente detto, determinato quasi sempre da una stessa pianta, non dovette mai presentare gravi difficoltà alla copertura di soffitti in legname.

Abbiamo pure toccato altrove non esservi difficoltà ad immaginare la navata del mezzo dei templi peritteri, di cui qui si tratta, coperta in *vòlta* di legname, e abbiamo dimostrato che il passo stesso della descrizione fatta da Strabone del tempio Olimpico dà argomento a credere fosse centinata la sua copertura. L'arte del coprire con *vòlte* di legno grandi locali interni fu comunissima nell'antichità come ne insegna Vitruvio nella descrizione che egli ne dà (*lib. VI, cap. V*) delle grandi sale chiamate le une egiziane, le altre corintie. « I salotti corintii, egli » dice, e i tetrastili, che li chiamano anche egizii, » saranno proporzionati in larghezza e lunghezza... » fra i corintii e gli egizii avvi questa differenza. I » corintii hanno un ordine solo di colonne situate o » su di un zoccolo o in terra: sopra hanno archi-

» trave e cornice o di legno o di stucco: e per ul-
» timo sopra la cornice una soffitta concava girata
» a cerchio (*Curva lacunaria ad circinum delum-*
» *bata*). Negli egizj all' incontro sopra le prime co-
» lonne va l'architrave, e da questo architrave alle
» mura d'intorno passa una travatura, la quale regge
» un palco e un pavimento scoperto, per girarvi at-
» torno: sopra l' architrave poi ed a piombo delle
» colonne di sotto vi s' alza un second' ordine un
» quarto più piccolo: sopra la cornice di questo viene
» l'ornato della soffitta, e fra le colonne superiori
» si situano le finestre. » Lo stesso Vitruvio ne fa sapere aver egli coperta la sua basilica di Fano con una vôlta (*altae testudinis*) di gradevole aspetto. Or tutta questa costruzione, meno le colonne ed i muri, era di legno (*Vit. lib. v, cap. 1*).

Vitruvio, come vedesi, ha fatto notare il partito da lui tratto da una copertura centinata (cosa non comune nelle basiliche), siccome di gradevole effetto: *praestat speciem venustam*.

Or vuolsi convenire essere la vôlta d' una incontrastabil bellezza in architettura. Nè già solo le idee di economia o di superata difficoltà rendono piacevole alla vista l'interno d' un gran locale a vôlta: ma siffatto piacere deriva da un sentimento, direi quasi da un istinto. Basta l' immaginazione a stabilire confronto fra le sensazioni prodotte da una copertura a soffitta e una a vôlta. La prima sembra pesare sullo spettatore: la seconda ne sublima l'anima e il pensiero. Chi non provò questa, direi fisica impressione, all' aspetto della cupola del Panteon di Roma? Chi non fu preso da sensazioni non altrove provate, sotto le immense vôlte della basilica di San Pietro e d' altre chiese, in cui l' opera dell' uomo, emula quasi di quella di Dio, sembra portare al cielo le nostre idee? Suppongasi all' altezza medesima una copertura piana, e ne verrà scemato metà dell' effetto. V' ha nella linea curva un qualche cosa partecipante dell'infinito, di che si compiace l' anima nostra.

Nè vuolsi qui negare le convenienze dalla natura stessa delle cose stabilite nell' architettura fra certi elementi di sua costruzione e il sistema delle due sorta di coperture. Certo converrassi che l'uso delle colonne isolate non si addice moltissimo anche per effetto ottico, ad una copertura centinata: che la vôlta sorretta da fragili, o anche solo apparentemente fragili sostegni, dà l' idea d' una massa pesante posta in bilico sulla tua testa. Oltrechè gli è certo opporsi il principio di solidità, massimamente in grande, e massimamente per opere in pietra da taglio.

Non trattasi qui di determinare dati precisi sulla preferenza che l'architetto a tenore degli edificj, della loro estensione, delle varietà di costruzione e di materiali, deve concedere alla pratica delle vôlte su quella de' soffitti. Le considerazioni di gusto che abbiam poste innanzi devono necessariamente venir subordinate ad una farragine di circostanze che non potrebbero entrare negli elementi d'alcuna teorica.

L'architetto deve talora come decoratore dar preferenza alla vôlta sulla soffitta. Non già che questa non presenti nei cassettoni che ne sono in certo modo una necessaria conseguenza, un partito d'ornamento che trae dalla natura stessa della sua origine un vivo effetto e quella specie di bellezza che nasce dalla ragion soddisfatta. Nondimeno trattandosi di decorazione, mal potrebbe negarsi che la pittura, la quale si piace diventar ausiliaria dell' architettura, e comunicarle tanti vezzi, non trovi negli spazi più o meno estesi delle volte, un campo assai più atto alle sue prove, e più opportuno all'occhio, che non sia quello che può presentare un soffitto.

Senza voler parlar qui delle tante composizioni di cupole in cui la pittura, abusando a così dir de'suoi mezzi, invase il dominio dell'architettura; non taceremo come l' uso delle vôlte nei palazzi e persino nei piccoli scompartimenti delle case in Italia abbia presentati bellissimi partiti di decorazione. Tanto negli avanzi dell' antichità, quanto in una moltitudine di fabbriche del secolo sedicesimo, vedesi come l' arabesco, gli stucchi e i più ingegnosi compartimenti abbiano esercitato il gusto e i talenti dei più abili artisti su argomenti decorativi che non avrebbesi potuto nè aspettar nè pretendere dal metodo dei soffitti. Notisi però che la bell'arte di decorare gli interni vuol essere applicata a una maniera di vôlte e costruzioni in muratura, facile, economica ed atta a ricevere le necessarie *stabiliture*, e tornerebbe inutile su vôlte in pietra da taglio. Ogni cosa quindi in siffatto genere va soggetta a condizioni locali e variabili troppo, perchè possa pronunciarsi in proposito alcun precetto formale e definitivo.

VOLTERRA — Antica città dell'Etruria, già chiamata Volaterra.

Volterra una delle etrusche città in cui si conservò il maggior numero di monumenti e si scoprì il maggior numero di capi d' arte degli antichi toscani, fu edificata sulla sommità sinuosa d' un' alta, dirupata montagna tra il Cecina e l' Eva, e che domina sino al mar toscano i circostanti paesi. Girava quasi 4 miglia di circonferenza, come dimostrano gli avanzi delle sue antiche mura, e la pianta data da Micali nella sua opera intitolata: *l'Italia avanti il dominio de' Romani*.

Con la scorta di questa carta daremo la succinta descrizione dei monumenti, di cui rimangono ancora più o meno considerevoli vestigia. Componeansi di massi di pietra da taglio regolarmente appianati e riuniti a commessure rettangolari. Due parti dell'antica città sussistono ancora. Quella chiamata ora *Porta dell' Arco* è formata realmente d'un grande e bell' arco avente di profondità tutta la grossezza dei muri. La sua costruzione in grossissimi massi di pietra tagliati e appianati in linea retta presenta due archi a cunei che guardano l' uno dalla parte

della città, l'altro della campagna, e che cadono su piedritti aventi la sommità profilata alla maniera delle *ante* nei templi d'ordine dorico-greco. L'apertura centinata dell'arco dalla parte della campagna è corredata di tre teste scolte in aggetto. Due di esse sormontano i due piedritti: la terza serve di serraglia alla vòlta. Le teste son logore affatto: ma per una strana combinazione si trovano molto meglio conservate sur un bassorilievo scoperto a *Volterra*, ove lo scultore avea rappresentata una scena d'assedio della città, e senza alcun dubbio un assalto dato ad una delle sue porte. Vedesi un guerriero precipitato dalla scalà su cui saliva alle offese. Or la porta da cui cade è precisamente quella delle tre teste di cui si è parlato, e che non hanno alcun simbolo che valga a spiegarle: appartenevano forse ad alcune divinità adorate a *Volterra*. A che tempo sale una tale architettura? Nol sappiamo: ed è difficile stabilire probabili congetture relativamente all'arte dell'antica Etruria.

Micali nella sua pianta dell'antica e della moderna *Volterra*, ne fa conoscere gran numero di vestigia d'antichità, di avanzi di terme, l'acquidotto che vi conduceva le acque, una fontana d'acqua minerale e antichi condotti che vi mettevano capo; ruderi d'un anfiteatro, diverse sorta d'ipogei e di cemeterj detti or sepolcreti, una superba piscina, l'imboccatura d'una cloaca e molti altri frammenti di ruinati edificj, indizi dell'antica magnificenza di questa città.

VOLTERRA (Francesco) da intagliatore di legname passò all'architettura. In Roma fece la chiesa di San Giacomo degli Incurabili di figura elittica, di cui il diametro maggiore è dalla porta al grand'altare. Ha di dentro due grandi arconi, uno alla porta, l'altro incontro, ov'è la principal cappella. Al diametro minore son due altri archi men grandi colla loro cappella sfondata. La chiesa fu terminata dal Maderno che vi fece la facciata.

Questo architetto fece il palazzo Lancellotti, la nave della chiesa della Scala, e diede il disegno per la facciata della chiesa di Monferrato di cui non s'è fatto che il primo ordine dello stesso gusto è la chiesa di Santa Chiara. Forse avrebbe fatto meglio il nostro artista a seguitar a fare l'intagliatore. Il suo stile non ha carattere: partecipa della grandezza, purezza, correzione, semplicità e nobiltà de'suoi predecessori, e dei difetti contrarj che invasero grado a grado il dominio dell'architettura sino all'eccesso, in cui dovea spingerlo il Borromini — Morì nel 1588.

VOLUTA — (Volute) — In latino *voluta*, la qual parola indica un rotolamento, una spirale, una configurazione qualunque che descrive parecchi circoli. La natura somministra senza dubbio alle diverse opere d'arti numerosi modelli di tale configurazione in una grandissima quantità di piante i cui fusti producono piccole ramificazioni che si sviluppano in forma di spirale. Il genio degli ornamenti cercò sempre nelle produzioni naturali applicazioni ai dettagli delle diverse parti d'opere che non potrebbero essere suggettate a necessarj tipi da regola alcuna. Gli oggetti naturali di cui parliamo sembrano anch'essi capricci della natura, e quanto chiamasi ornamento in architettura può anche dirsi la parte capricciosa di essa.

Il sistema di rotolamento e di voluta trovò modo di farsi strada in un grandissimo numero d'oggetti divenuti parti costituenti dell'architettura. Tali sono i modiglioni e le mensole che si compongono di due ineguali volute, poste diversamente in opera secondochè la spirale è più grossa in alto od in basso. V'è una moltitudine d'altri usi di volute sia come sostegni, sia come manichi di vasi, di tripodi, d'altari, ecc.

Ma l'uso della voluta più importante sta nei capitelli degli ordini corinti e jonici. In questo ultimo massimamente la voluta diventa parte essenziale poichè il suo capitello ha per precipuo carattere le volute, con le loro spirali, posizioni e dettagli secondarj. Non staremo a credere con Vitruvio che le volute del capitello jonico rappresentino la pettinatura delle donne e le ciocche dei loro capelli. Non è questo il solo punto in cui dissentiamo da qualche idea metaforica di che abusa l'illustre architetto, e da qualche allusione che la greca fantasia ha potuto fare dei processi naturali alle pratiche architettoniche. Si credè, a cagion d'esempio, trovare nelle diverse proporzioni del corpo dell'uomo e della donna una specie d'analogia con gli ordini delle colonne, secondo che l'uno abbia carattere di forza, l'altro di eleganza. Ma questo confronto è chimerico e senza reale fondamento. Lo stesso dicasi delle parole *capita*, *capitelli*, applicate alla sommità delle colonne e che ne formano la testa; nessun concetto d'imitazione può dedursene, e meno poi da una testa di donna con la decorazione d'un capitello jonico. Nè già voglio negare, che prendendo in latissimo senso questa trasposizione di idee, il gusto abbia potuto inspirare ai Greci di dare all'ordine che sta fra l'espressione della forza e quella della ricchezza, il carattere d'eleganza, di cui la testa di donna acconciata colla sua capigliatura può far nascere il pensiero.

Del resto, se nulla v'ha di comune tra l'acconciatura e i dettagli decorativi del capitello jonico, d'onde trassero adunque i Greci gli elementi della sua composizione e conformazione? Inutilissima a nostro avviso tornerebbe una tale indagine, ed è miglior consiglio cercarne la fonte nel gusto d'ornamento e in quella specie di istinto che altro principio ed altro scopo non ha che il piacere degli occhi.

Per vero dire, e prese sotto il vero loro aspetto le cose, lo stesso vuol ripetersi a proposito del capitello corintio; che quantunque composto ora di foglie d'acanto, ora di alloro, imitate senza dubbio dal vero, chi oserebbe asserire non si riduca ad una invenzione puramente decorativa e suggerita dal ge-

nio ornamentale? Che già non ci faremo con alcuni sognatori in siffatta materia, a credere sia un'imitazione dei rami d'alberi? Chi non sa ora essere il tipo dei capitelli a fogliame d'invenzione egiziaca? E gli Egiziani che mai non s'avvisarono aver avuto le loro colonne alberi a modello, molto meno si credettero che le foglie del *loto* di cui ornarono i capitelli fossero conseguenza d'un'imitazione che da nessuna idea potea loro venir suggerita. Gli Egiziani ed i Greci dopo loro si credettero far ornamenti e nulla più.

Il capitello corintio altro non è dunque al pari dello jonico che una pura e semplice composizione decorativa pel diletto degli occhi. E ne darebbe prova, se prove abbisognassero, l'aver ai caulicoli dei loro acanti ed alla disposizione delle loro foglie aggiunte numerosissime volute.

Le volute infatti dei capitelli corintj al disopra dei caulicoli sono sedici, otto angolari ed otto più piccoli chiamati elici. Qual pure sia stata l'origine del capitello in forma di vaso secondo gli uni, di cesto secondo gli altri, investito di foglie d'acanto, d'olivo o di alloro, gli è chiaro che le volute che forman parte di sua composizione non vi poterono essere introdotte da alcun altro principio che da quello del gusto, e non furono imitazione d'alcuna cosa naturale.

Lo stesso dicasi del capitello jonico di cui le volute formano il carattere e il principal ornamento. E però gli architetti studiarono spesso la miglior forma da dargli e il metodo di descriverne il contorno.

Ecco un metodo grafico per descrivere la voluta.

Determinata l'altezza della voluta e divisa in otto parti, quattro si danno alla parte superiore, una all'occhio e tre alla parte inferiore. Supponiamo questa altezza *a b*, col punto *a* in alto e il *b* in basso.

L'occhio della voluta è un circolo avente il centro nel punto di mezzo della quinta parte contando da *a*; da questo punto con raggio eguale alla metà della lineetta descrivesi un circolo che chiamasi appunto occhio della voluta. Dal centro dell'occhio si fa passare una normale alla retta *ab*: nell'occhio s'inscrive un quadrato, i cui angoli abbiano il vertice ciascuno in un punto delle due linee tagliantisi perpendicolarmente e congiunto il punto di mezzo d'un lato del quadrato con quello dell'opposto, le due linee che passeranno dal centro dell'occhio, divideranno il primitivo quadrato in quattro quadratelli; suppongo tali linee divise in otto porzioni eguali quattro da una parte, quattro dall'altra del centro dell'occhio, e segno 1 sul punto di mezzo dell'ipotenusa del triangolo rettangolo quarta parte del quadrato iscritto nell'occhio, e che sta nel quadrante superiore dell'occhio stesso a sinistra della voluta; segno 2 nel punto di mezzo dell'ipotenusa dell'altro rettangolo che sta alla destra superiore della voluta, 3 nel punto di mezzo dell'ipotenusa del triangolo rettangolo adjacente al testè indicato, e 4 nel punto di mezzo del triangolo adjacente a quest'ultimo. Sulla linea 1 .... 3 segno nei punti già marcati di divisione 1, 5, 9, 11, 7, 3 e sull'altra 2 ... 4 ... segno 2, 6, 10, 12, 8, 4: fatto centro in 1 con intervallo 1a descrivo un arco di cerchio che taglierà la normale alla ab in c: poi fatto centro in 2 con intervallo 2c descrivo un arco *cb* che toccherà in b la *ab*, e così si procede fintanto che sieno compiuti i tre giri, facendo centro successivamente nei punti 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e servendosi dei rispettivi intervalli.

L'uso delle volute nel capitello jonico è divenuto per l'ordine di questo nome tanto antico e tanto consueto, la loro forma e la loro ingegnosa e variata disposizione si è trovata d'accordo tanto col carattere di mezzo tra la semplicità del dorico e la ricchezza del corintio, che non si pensò mai a compiere in altro modo la sommità della colonna. Non si creda però che vi sia una regola invariabile per descrivere i contorni delle *volute*. Non solo i processi a tale proposito possono essere diversi, ma vediamo più di una varietà importante fra gli antichi, sia nella posizione delle *volute*, sia nei loro contorni e nei giri ai quali si conformano: anche i moderni vi introdussero alcune diversità, dal che i diversi nomi dati alle *volute*: e però dicesi

Voluta rovescia — (Volute à l'envers) — *Voluta* che all'uscio del caulicolo si rigira al di dentro. Vi sono esempi di sì poco piacevole disposizione in alcuni edifizj del secolo decimosettimo a Roma, come la Sapienza e S. Giovanni Laterano.

Voluta angolare — (Volute angulaire) — *Voluta* che spiccasi uniforme dalle quattro faccie del capitello. Se ne vedono alla colonna jonica del tempio della Concordia a Roma.

Voluta appianata — (Volute arrasée) — *Voluta* il cui listello nei suoi tre giri è sulla stessa linea, come le *volute* dello jonico antico ed anche come quella del Vignola.

Voluta a fusto dritto — (Volute à tige droite) — *Voluta* il cui fusto paralello all'abaco esce dietro i fiori come in certi capitelli compositi della gran sala delle terme di Diocleziano.

Voluta di mensola — (Volute de consule) — Si dà questo nome alle due spire di cui generalmente si compongono le mensole di decorazione. Di queste due *volute* l'una è più grossa dell'altra: e secondo, gli usi che si fa della mensola, ora la superiore è più grossa, ora l'inferiore.

Voluta di parterre — Ogni *voluta* come indica il nome riducendosi ad una spirale, si chiama nel linguaggio dell'arte del giardiniere *voluta* ogni figura in forma di S che si segna o con bosso o con zolle erbose.

Voluta scavata — (Volute evidée) — *Voluta* che ha il canale d'un giro staccato dal listello d'un altro giro per mezzo d'uno spazio vuoto e forato. Fra tutti i modi di praticar le *volute* questo presenta maggior leggerezza.

Voluta a fioroni — (Volute fleuronnée) — *Voluta* col

canale ricco d'un fogliame d'ornamento. Se ne trovano ai capitelli compositi delle arti antiche a Roma.

Voluta nascente — (Volute naissante) — *Voluta* che nel capitello corintio sembra uscir del vaso per di dietro all'ovolo che monta nell'abaco. Si vede pur praticata ne' più bei capitelli di genere composito.

Voluta ovale — (Volute ovale) — *Voluta* che ha le spire più larghe che alte. Se ne vedono in certi edificj moderni coi capitelli di angolo jonici o compositi. Ve ne son pure ai capitelli del tempio della Fortuna virile a Roma e al teatro di Marcello.

Voluta rientrante — (Volute rentrante) — Quella le cui spire rientrano in dentro, come le *volute* delle colonne joniche eseguite sui disegni di Michelangiolo al Campidoglio a Roma.

Voluta sporgente — (Volute saillante) — *Volute*, le cui spire si gettano in fuori, se ne vedono al vestibolo di S. Gervaso a Parigi.

VOMITORIA — Così chiamavansi negli anfiteatri alcune porte o aperture praticate in ragione del numero delle *praecinctiones* o degli scaglioni che giravano tutto intorno e facevano capo ai *cunei*, cioè alle sezioni formanti scale per salire o discendere da un ordine di gradini ad un altro.

I *vomitorj* mettevano a scale costrutte sotto gli anfiteatri, e di là gli spettatori arrivavano ai pianerottoli ed alle sezioni d'onde si distribuivano a lor beneplacito sui gradini. Così nessuno entrava nell'anfiteatro se non da sbocchi praticati in piani sotto i gradini medesimi d'onde la moltitudine penetrava ed usciva.

I *vomitorj* insomma erano bocche, le quali parevano inghiottire e vomitare la folla dal che trassero il nome. Macrobio il dice espressamente, *Sat. VI: Unde et nunc vomitoria in spectaculis dicimus, inde homines glomeratim ingredientes in sedilia se fundunt.*

VOTIVO — (Votif) — Dicesi d'ogni oggetto dato o fatto in virtù d'un voto, cioè d'una promessa alla divinità di darle pubblico contrassegno di gratitudine per un beneficio ottenuto.

Chi potrebbe numerare tutti i capi d'arte ai quali si diè il nome di votivi e che furono quindi chiamati *ex-voto?* Un tal sentimento religioso si estese alle opere tanto di poco, quanto di grandissimo momento. Non citeremo i monumenti d'ogni genere nell'antichità che gli dovettero l'esecuzione e fra i quali bisognerebbe comprendere gran numero di templi. La forza di questo principio religioso non venne meno, sino anche nei moderni tempi, nel cristianesimo. E però uno dei principali monumenti di Parigi, il grande edificio e la bella cupola di Val de-Grace, si dovettero a un voto fatto da Anna d'Austria per ottenere un figlio, che fu poi Luigi XIV.

Gli è vero dunque che possediamo ancora gran numero di edifici e di templi *votivi:* oltrechè l'epiteto di *votivo* può darsi ad altri oggetti diversi da quelli cui suolsi attribuire la denominazione sinonima di *ex-voto*.

Diremo per limitare alle consuetudini dell'antichità greca e romana, le nozioni ordinariamente applicabili alla parola *votivo* che fu affibbiata per eccellenza ad oggetti e soggetti d'uso comune.

Furono, a cagion d'esempio, comunissime fra gli antichi popoli le così dette labelle *votive*, che collocavansi nel tempio del Dio, a cui s'erano diretti voti nel pericolo, e all'ajuto del quale credevasi dovere salvezza. I templi presentavano pure scudi *votivi* come ornamenti. Simiglianti scudi ornavano il cornicione del tempio di Giove Olimpico. Faceansi pure scudi a mo' de' consueti, ma di materia più ricca e con tutto il lusso della scultura sui metalli decorata. Sono di tal genere certi arnesi scampati alla distruzione, i quali non avendo potuto servire per la guerra non possono essere tenuti se non come capi *votivi*.

VUOTAMENTO, AGGOTTAMENTO - (Epuisement) - Parola che esprime l'azione con la quale si asciugano le acque nel recinto d'una diga.

Con questa parola *vuidance* esprimesi il trasporto delle feccie e materie che si tolgono da un luogo, da un recipiente qualunque che si vuota degli oggetti che lo riempiono o lo ingombrano.

Vuotamento d'acqua — (Vuidance d'eau) — L'aggottamento che si fa delle acque d'una diga col mezzo di mulini, viti d'archimede, ed altre macchine per porla a secco e così posarvi le fondamenta.

Sgombro di terra — (Vuidance de terre) — Trasporto di terre scavate che si contratta a tese cubiche e di cui si regola il prezzo a norma delle qualità delle terre e la distanza che v'ha dal cavo al luogo in cui devono essere portate.

Sgombro di foreste — (Vuidance de foret) — *Sgombro* delle legna abbattute in una foresta, che deve essere fatto dal mercante a cui venne ceduto il ceduo.

VUOTARE, ESAURIRE, AGGOTTARE — (Epuiser) — Nell'architettura idraulica così dicesi l'evacuare tutta l'acqua che trovasi in un bacino, in una diga, o in altro luogo.

VUOTI — (Vuides) — È la più semplice espressione per esprimere certe cavità lasciate a bella posta dall'architetto nei massicci dei muri; praticansi per ragioni di leggerezza e di economia. A cagion d'esempio v'ha tal massa di fabbrica che deve all'esterno presentare una gran superficie: gioverà alla solidità dell'edificio che quello spazio non sia pieno; ma che sia anzi alleggerito il carico della vôlta e dei piedritti. Si praticano allora una o più camere o cavità in questo attico, dal che si ha un'economia ad un tempo di materia e di lavoro.

Gli antichi nelle loro grandi costruzioni di muratura, hanno posto in opera queste pratiche in più d'un modo. Così fu alleggerito il muro circolare del Panteon, senza che in nulla scemasse la forza dei punti d'appoggio.

Si sa aver essi adoperato un altro espediente per

alleggerire le vòlte. Vo' parlare delle vòlte commesse con cemento come il circo di Caracalla, che producevano una piccola volta nel nucleo stesso della costruzione.

Siffatti alleggerimenti ottengono i moderni con varii sistemi di vòlte.

VUOTI E PIENI — All'articolo Pieno (vedi questa parola) si è di già fatto conoscere, sotto alcuni punti di vista della critica del gusto in architettura, ciò che chiamasi accordo tra i *vuoti* e i *pieni*. Queste due parole esprimono effettivamente ciò che col fatto concerne tutti gli edificj in un senso per verità materiale. Fuor delle costruzioni di muraglie, di chiusi, fortificazioni che non ammettono *vuoti*, tutti gli altri lavori dell'arte di costruire sono un assieme di parti *piene* e *vuote*.

Ora è certo, e i nostri sensi lo dimostrano, che quanto più vi saranno parti di costruzione massicce, cioè *piene*, in un edificio, e più vi si troveranno mezzi di solidità, ed il contrario sarà allora reciprocamente vero.

Bisogna però capir bene quest' asserzione, ed il fatto addotto colle condizioni e restrizioni che il fatto stesso richiede.

Fa d'uopo anzi tutto esser ben persuaso che la cosa non è vera che sotto la condizione che le regole ordinarie della solidità saranno osservate nella costruzione dell' edificio; se no parti di essa costruzione massiccie, o grandi *pieni* senza fondamenta o mal costrutti pei materiali adoperati o pei fondamenti viziosi, avrebbero certamente meno durata dei *pieni* troppo leggieri e sproporzionati ai *vuoti*, ma riposerebbero su inconcusse basi.

Si deve poi circoscrivere le applicazioni del principio di solidità già accennato alle costruzioni continue, alle facciate delle case, dei palazzi, ai muri dei monumenti che devono sostenere dei pesi, o vincere delle resistenze. Lo stesso principio non sarebbe applicabile, soprattutto nei dettagli, a più specie di vòlte, ai portici, alle arcate, finanche a molti intercolonni.

Per esempio se si tratta di archi d'un ponte, il solo buon senso vorrà in molti casi dare ai *vuoti* della sua costruzione la maggiore possibile estensione, a spese della massa de' suoi *pieni*. Il ponte, essendo destinato a dare per quanto si può spazio alle acque, esige per necessità che aumentando l'apertura dei *vuoti* si restringa in proporzione la massa dei *pieni*. In questo caso ed in moltissimi altri simili il *vuoto* dev' esser maggiore del *pieno*.

L'antica architettura sin nell' impiego delle colonne, sembra far testimonianza in favore della teoria, soggetto di questo articolo, voglio dire dello spazio dato da essi agli intercolonni, in proporzione del carattere più o meno grave di ciascuno dei loro ordini. Si sa che il più antico dorico in alcuni monumenti di quest'ordine ha gli intercolonni tanto stretti che non misurano in basso se non la larghezza del diametro delle colonne, il che rende press' a poco il vuoto eguale al pieno. Gli è vero che la misura degli intercolonni fra i Greci fu, più che non si crede, sottoposta alla misura delle fascie di una sola pietra adoperata nell' architrave.

Questo motivo però non fu il solo che presso gli antichi influì sui rapporti dei *vuoti* e dei *pieni* nell' ordinamento delle colonne. Vitruvio, analizzando la varietà degli intercolonni secondo la diversità degli ordini e loro proporzioni, fa capire che da questi diversi rapporti tra i *pieni* e i *vuoti* risulta per l' occhio e lo spirito una differenza di carattere, e per conseguenza d' effetto ed impressione sensibilissima. Si può prendere, per esempio, il picnostilo, nel quale l'*asprezza* delle colonne dà una maggiore *autorità* ai colonnati; e l'areostilo ed altre disposizioni d' intercolonni troppo larghe, danno a tutto l' insieme un aspetto diffuso e brutto.

Considerando l' impiego dei *vuoti* e dei *pieni* in architettura sotto il rapporto di sentimento e di gusto, e lasciate da parte le ragioni di solidità, che pure non lasciano di unirvi anche la loro impressione, si può, se non andiamo errati, considerare l'effetto dell' impiego di cui parliamo come corrispondente in qualche guisa all' impiego che fa il maestro di musica del *forte*, *adagio*, *presto*, *piano*, dell' *andante*, *allegro*. Per certo l' unione di forme, sia in contrasti più o meno sensibili, sia per successioni più o meno rapidi, producono ai nostri occhi un effetto molto simile alla successione degli accenti gravi o acuti, dei suoni lenti o vivi, delle modulazioni severe o leggere che percuotendo in modo diverso il timpano dell'orecchio fanno passare l'animo nostro con movimento indistinto, ad affetti più o meno penosi od allegri.

Nulla può impedire che un peristilio di colonne massicce, separate fra esse da intercolonni serrati, ne trae e ne produce l' idea di severità, di gravità ed una sorta di seria impressione. Nulla può impedire al contrario che l'aspetto d'un peristilio in cui le colonne sono egualmente scanalate o d' una proporzione slanciata con intercolonni spaziosi, tende a portar macchinalmente il nostro spirito verso l' idea corrispondente a sensazioni che riceveremmo da una musica molle e diffusa.

Tutte le arti sono chiamate a produrre le stesse impressioni sui nostri sensi, e da essi sull'animo nostro. Tali impressioni sono realmente della stessa natura, il genere ne è lo stesso; gli è la specie che è diversa, come il modo della loro azione. Ora questa diversità proviene unicamente o dagli istrumenti impiegati, o dagli organi diversi dai quali sono compresi, o dalle parti dell'animo nostro, colle quali questi organi sono più particolarmente in rapporto. Ma tutte queste impressioni finiscono ad un centro comune, ed è là che bisogna cercare la ragione della comunanza che unisce tutte le arti, tanto quelle i cui mezzi dipendono specialmente dall' organo mo-

rale, come quelle che hanno per intermediario l'organo fisico.

Vi hanno altresì dei rapporti sensibili fra gli effetti delle arti più indipendenti dalla materia e fra gli effetti di quelli che ne impiegano la realtà. E come sarebbe altrimenti, poichè le cose anche le più materiali producono sull'animo nostro effetti simili a quelli che risultano da pure concessioni dello spirito? Entrati che siate in un vasto locale tutto parato a nero, in cui la luce a stento vi penetri, e tosto provate una involontaria impressione di tristezza, di melanconia, ed affatto simile a quella che provereste da una musica in cui gli accenti gemebondi, i suoni prolungati, le stesse note del continuo ripetute senza cangiarne il tuono vi involgerebbero nella loro monotonia.

E non son questi gli stessi effetti in noi suscitati dall' arte dello scrivere quando ci si presenta uno stile chiaro, vivo, serrato, oppure lento, diffuso, oscuro? Il discorso o la declamazione secondo l' accento o la pronunzia dell' oratore non giungono al punto d'eccitare o sostenere la nostra attenzione, o destarci la noia e l' indifferenza? Il tuono solo della voce che parla ha la proprietà o di tener svegliato il nostro spirito, o addormentarlo.

Qualsivoglia arte potendo in tal guisa agire sui nostri sensi e sul nostro spirito con diversi mezzi, come abbiamo veduto, e considerandole ne' loro agenti meccanici od esterni, l'architettura deve dunque, mercè il concorso delle sue forme, l' impiego diversamente modificato della materia adoperata, eccitare in noi impressioni piacevoli o no, sensazioni penose od aggradevoli.

Ora, l' impiego dei *vuoti* e dei *pieni* è fra tutti i mezzi che abbiam chiamato *meccanici* od *esterni*, uno di quelli la cui azione è ad un tempo la più certa e più facile a dimostrarsi. Così un gran muro, formato di bozze assai salienti e senza quasi aperture fa da solo e compone la facciata della prigione di Newgate a Londra, e tutte le idee penose che la parola prigione desta in noi pajono scolpite su quella facciata, tutti ne sono colpiti; se vi fossero invece nel suo prolungamento delle finestre o numerose aperture il tristo effetto sarebbe perduto.

L'effetto che sì diversamente risulta dall' impiego dei *vuoti* e dei *pieni* negli edifici si spiega, se così pare, con quello della monotonia o della varietà. L'uno e l' altro effetto deve attaccarsi al carattere diverso di ciascun edificio, e la monotonia è un merito quando la fabbrica la richiede. Tale è l' effetto d' una piramide per un monumento sepolcrale. Ma noi non consideriamo qui questo effetto che sotto il rapporto materiale e sulla sua azione sul senso esterno. Perchè, indipendentemente da un' altra considerazione morale, la piramide vi suscita il sentimento della monotonia? Si converrà che ciò è dovuto in parte alla sua forma intieramente simmetrica e priva affatto di dettagli. Ma, e non ne dubitiamo, la mancanza assoluta d' ogni *vuoto* compie l' impressione. Supponetevi delle aperture e l'impressione svanisce.

Gli è questo medesimo sentimento di diversità specialmente legato alla moltiplicità dei *vuoti* in ogni sorta d'edifici, che ci fa trovar piacere nell' impiego che ne fa l'architettura, tanto all'esterno che nell'interno dei monumenti, il cui carattere è d'accordo con quest' impiego. Di là il piacere che ci procura la disposizione di numerose colonne. L' istinto dell'organo della vista si trova soddisfatto in tale disposizione che eccita la nostra curiosità. Le applicazioni di questa teoria sarebbero numerose, ma crediamo averne detto abbastanza allo spirito, che vuole non gli sia tutto spiegato, ed ama anzi comprendere al di là di quanto gli si presenta, come l'occhio che spazia oltre i confini dell' orizzonte.

Del resto si spingerebbero le conseguenze di questa teoria molto più lungi, se si pretendesse che l'architetto dovesse sempre sottoporre i suoi concetti ai risultati da noi indicati. Molti altri bisogni reclamano la sua attenzione, e vi sarebbe qualche puerilità sia a regolare le composizioni, sia a misurare la stima che se ne può fare su questo solo punto di vista. Non abbiamo preteso spiegare fra molte altre cause delle impressioni prodotte dall' architettura, se non quella che in molti casi risulta dall' impiego intelligente dei *vuoti* e dei *pieni*.

VUOTO — (Vuide) — Parola adoperata sostantivamente per indicare un' apertura o foro in un muro.

E però dicesi i *vuoti* d' un muro di facciata non sono eguali ai pieni, per dire che le aperture son minori o più larghe dei massicci.

Dicesi *dar tanto al vuoto che al pieno* il porre ad eguale distanza tra loro le travi d'un soffitto. — Lo stesso dicesi nei muri quando gli sfori eguagliano in larghezza quella degli spazi fra loro.

Trarre al vuoto dicesi d'un muro quando accenna di strapiombare.

WICKAM (Guglielmo) architetto inglese nato nell'anno 1324, e morto nel 1404.

Se non è il più antico architetto dell'Inghilterra, è almeno il più antico fra quelli di cui la storia delle arti faccia una menzione alquanto dettagliata. Non dobbiamo riguardarlo come uno che abbia fatto una professione espressa ed esclusiva dell' architettura; quel poco che noi sappiamo sul di lui conto, ce lo fa conoscere per uno che ha percorso una carriera attraversata da diversi accidenti, e piena di lavori assai differenti. A quell' epoca d'altronde il gusto e la convenienza dell' arte di fabbricare si collegava a molte altre occupazioni.

Wickam aveva mostrato di buon' ora disposizioni felici alle belle arti ed alle scienze matematiche, essendo semplice studente nella università di Oxford, che Edoardo III avendo inteso parlare di lui, lo prese al suo servizio. Questo principe lo adoperò con successo in molti negozj politici. *Wickam* riuniva alle diverse cognizioni da lui acquistate, lo studio dell'ar-

chitettura. Il re lo nominò soprantendente delle fabbriche e delle foreste. In questa qualità venne incaricato di dare i disegni e di costruire il reale castello di Windsor; mole grandiosa ch' egli condusse a termine nello spazio di tre anni. Alcuni cortegiani gelosi della sua riputazione e della sua fortuna tentarono di screditarlo presso Edoardo. Essi colsero il pretesto di una inscrizione suscettiva di un significato un po' equivoco, e che *Wickam* aveva fatto collocare sul palazzo. Ma inutili riescirono i loro sforzi.

Siccome egli aveva abbracciato lo stato ecclesiastico, così pervenne a farsi regalare pingui beneficj. Egli divenne segretario di Stato, guarda-sigilli privato, vescovo di Winchester, gran cancelliere, e finalmente presidente del consiglio privato.

Ma l' aura della fortuna mutò per lui, e gli tolse tutto quello che gli aveva donato. Spogliato di tutte le sue cariche, ed in preda alla persecuzione, si ritirò nel suo vescovato, ove stabilì un collegio, di cui fu egli il fondatore, e nel tempo stesso l' architetto. Ne fondò un altro a Oxford, e lo fece egualmente fabbricare co' suoi disegni. Un nuovo giro della fortuna gli rese il favore della corte, e fu ristabilito in tutte le cariche di cui era stato privato.

Sembra però che *Wickam* disingannato dall' ambizione, avesse formato la risoluzione di non più esporsi ai pericoli di un mare tempestoso. Lo stato ecclesiastico gli offerse un porto sicuro contro tutte le procelle. Vi si rifugiò; e facendo vista di vivere omai secondo lo spirito del suo stato, si ritirò dalla corte, e si occupò soltanto in opere utili ed in atti di beneficenza.

La conoscenza dell' architettura gli procurò un doppio mezzo di soddisfare a questa nobile inclinazione, ed al bisogno di alleviare le sue disgrazie; perocchè, fabbricando utili edificj, egli dava lavoro all' indigenza. Egli architettò e costruì la magnifica cattedrale di Winchester, che per poco la cede all' antica chiesa di S. Paolo a Londra, prima dell' incendio del 1622 che la ridusse in cenere.

È da presumersi, pensando all' epoca in cui fioriva *Wickam*, che il gusto e lo stile degli edificj ch' egli innalzò tiene del gotico, ch' era in voga a que' tempi presso gl' Inglesi, piuttosto che di quello che cominciava a risorgere in Italia. Ma ogni paese avendo applicato a questo genere di fabbricare un carattere proprio, non è da disconoscere che lo stile di *Wickam* come quello della maggior parte degli edifici gotici inglesi, si distingue principalmente per molta purezza, per una grande economia di dettagli, per maggiore semplicità, e non presenta nè quel sopraccarico di sculture informi, nè quella cattiva profusione di cattivi ornati che, quasi da per tutto, marcano le composizioni e l' esecuzione dell' esterno delle chiese.

A malgrado del bene e delle opere di carità che *Wickam* non cessava di praticare, egli non potè far tacere i suoi nemici. Nuove accuse furono intentate contro di lui, delle quali ignoriamo l' oggetto: ma il Parlamento proclamò la sua innocenza. Tutti convengono ch' egli era giusto, ma severo. Noi sappiamo inoltre ch' egli si pronunciò con vigore contro l' eresiarca Wicleffo, che mise in rivoluzione tutta l' Inghilterra. Queste circostanze ci spiegano come la giustizia e la severità potevano andar soggette ad accuse.

WIT (Pietro de) architetto fiammingo che visse nel XVI secolo.

Troviamo nella Raccolta delle *Memorie degli Architetti antichi e moderni* del Milizia che Pietro *de Wit* nacque a Bruges nelle Fiandre, e si portò giovinetto in Italia per apparare il disegno. Egli si stabilì particolarmente in Firenze, e fu discepolo del Vasari. Si pretende che superasse ben presto il suo maestro, per rapporto al colorito, senza perdere però quella secchezza di contorno che è particolare al gusto fiorentino.

Alla detta scuola egli divenne, secondo l' uso generale del secolo, pittore, scultore, architetto, ed abile in queste tre arti. La sua fama si estese ben presto per l' Alemagna. Fu chiamato a Monaco dal duca di Baviera Alberto V. Suo nipote il duca Massimiliano, sì grande amatore dell' architettura, che aveva la pretesa d' essere artista, impiegò il *Wit* nella costruzione dell' immenso palazzo che fece costruire in quella città verso la fine del secolo decimosesto. Il Principe volle esserne il principale architetto. Non si dubitò per altro che *Wit*, a cui dobbiamo attribuire la decorazione dell' interno dell' edificio, non abbia del pari avuto gran parte nella composizione del piano. Si ritiene per opera veramente sua lo scalone, giudicato un capolavoro nel suo genere. Presentemente esso ha perduto della sua importanza, perchè i cambiamenti subìti da questo vasto insieme ne hanno situato l' ingresso in un' altra parte.

Si loda come una delle principali opere di questo artista, e qual monumento primario nel suo genere, il mausoleo che innalzò all' imperatore Luigi di Baviera, nella chiesa di Nostra Donna a Monaco; posto che, a quanto si dice, sarebbe degno di figurare ne' più magnifici tempj. Una quantità di statue di bronzo forma la principale decorazione del mausoleo. Spiace che non abbia per accompagnamento un' architettura d' un gusto che gli sia meglio adattato. In fatti Nostra Donna di Monaco è una delle cattedrali gotiche, la cui precipua bellezza consiste nella grandezza che soleva darsi in que' tempi a simili vasi.

Ma la semplice grandezza di dimensioni non basta da sola a render bello e maestoso un tempio. Fra le altre grandezze che mancano alle chiese gotiche, senza parlare di quelle delle proporzioni, dello stile e del gusto, è da annoverarsi quella della decorazione. Ora gli è certo che il gotico ne manca totalmente; ed è questo uno de' suoi più gravi difetti. Aggiungasi ch' egli nol poteva scansare; perocchè, in que' tempi, non eravi possibilità alcuna di chiamarvi le arti che solo posseggono il segreto ed i mezzi

della decorazione; ed è forse ciò che vi ha di più felice per l'effetto dell'interno delle chiese gotiche. Meglio ancor vale questa povertà, se vogliasi giudicare da quello che presenta d'odioso e di ributtante il lusso della loro pretesa scultura nell'esterno.

Quest'ultima riflessione ci viene suggerita dall'autore stesso, a cui abbiamo tolta le poche notizie che abbiamo qui riprodotte intorno a Pietro *de Wit*.

WREN (Cristoforo) nato nel 1632, morto nel 1723.

Le notizie che si hanno intorno la vita e le opere di Cristoforo *Wren*, ed intorno a'suoi primi anni, non indicano quale sia stato il suo maestro nell'architettura, nè se ne abbia avuto qualcuno. È a presumersi, stante la moltiplicità di studj e di scienze alle quali si applicò in gioventù, ch'egli debba soltanto alle matematiche le prime cognizioni di quella parte dell'arte di edificare, che è sottoposta alle leggi del calcolo; cognizioni alle quali il genio non può sempre supplire, ma che del pari non saprebbero rimpiazzare il genio per le grandi imprese dell'architettura. Quando in questo genere lo studio e la natura avranno riunito nello stesso individuo, e con giusta combinazione, ne emergerà, se le circostanze gli saranno favorevoli, un grande architetto.

Cristoforo *Wren* fu uno di questi rari esempi, ed i bisogni del suo secolo contribuirono a sviluppare presso di lui quelle felici disposizioni, che non aspettavano se non l'occasione propria a farle brillare.

Egli nacque a East Knoyle, nella contea di Willf. Suo padre, decano di Windsor, era di un'antica famiglia originaria di Danimarca, la quale si era stabilita in Inghilterra nella diocesi di Durham. Sino dall'età più tenera diede indizio di una grande attitudine alle scienze, particolarmente alle matematiche, e fu ammesso qual gentiluomo pensionario nel collegio di Æadham a Oxford. Egli aveva tredici anni soltanto, quando costruì una macchina per rappresentare il corso degli astri, e varj istrumenti d'astronomia meglio ideati, o più comodamente sospesi di quelli che esistevano a'suoi tempi. Di sedici anni egli aveva già fatto delle scoperte nell'astronomia, nella gnomonica, nella statica, nella meccanica; e, all'età di 25 anni, era professore di queste scienze a Oxford nel collegio di Gresham. Poco dopo egli ottenne la carica di diritto civile nella università di questa città, ed un posto nella società reale di Londra ch'era stata appena istituita.

Sin qui noi non vediamo nulla che potesse predire ch'egli sarebbe divenuto uno de'primi architetti e del suo paese, e del suo secolo.

Verso l'anno 1665 fece un viaggio a Parigi, colla idea, dicesi, di esaminarvi lo stato delle arti, le quali cominciavano a fiorire sotto gli auspicj di un nuovo regno. Un grande avvenimento lo richiama in fretta alla sua patria. L'anno seguente 1666, fu quella difatti del terribile incendio, che distrusse la maggior parte della città di Londra. Questo infortunio ed il bisogno non solo di ripararlo, ma di farlo servire al miglioramento ed all'ornamento della capitale, svegliarono il genio di *Wren* e que' talenti ch'erano in lui, per così dire, sopiti. Egli ideò una pianta generale di ricostruzione della città.

Possiamo dire che quasi tutte le grandi città, tranne alcune poche, altro non furono che un aggregato fortuito e successivo di costruzioni aggiunte le une alle altre senza alcun disegno, senza alcuna previsione dell'avvenire. Avviene bene spesso che quando non si può più rimediare alle loro irregolarità, si cercano i mezzi sempre lenti di raddrizzare le contrade, e di simmetrizzare gli aspetti. *Wren* colse l'occasione della disgrazia per sottomettere la riedificazione di Londra ad un sistema d'insieme, che in vano si può sperare dalla volontà dei particolari.

La sua pianta presenta lunghe e larghe contrade, tagliate ad angoli retti, progetti di chiese, di piazze, di monumenti pubblici in bellissime posizioni. Portici variati secondo i quartieri servivano di punto di vista in diversi luoghi alle vie principali. Un programma più ideale non fu mai concepito e per uno scopo meno immaginario. Fu inciso nel 1724, e può giudicarsi anche al presente della impressione che dovette fare all'epoca in cui fu presentato al parlamento. Esso fu oggetto di una lunga discussione. Due opinioni opposte erano in lotta: gli uni appoggiavano il disegno di *Wren*, gli altri sostenevano che si dovesse rifabbricare sull'antica pianta. Un terzo partito, come avviene di spesso, si pose in mezzo e fece prevalere la sua opinione. Si prese una parte della nuova pianta, se ne conservò una dell'antica, e Londra così lasciò sfuggire l'occasione di divenire il modello di tutte le altre città. Per altro ciò che venne adottato del disegno di *Wren*, quanto alla larghezza delle contrade, alla spaziosità delle piazze e ad una costruzione in materiali più solidi (l'antica era tutta di legno) ha contribuito a rendere questa città una delle più ragguardevoli dell'Europa, se non per l'architettura, almeno per la regolarità, l'allineamento, e la disposizione delle contrade e delle piazze.

Se a Londra mancò il vantaggio che le avrebbe procurato il grandioso progetto di *Wren*, ella acquistò se non altro la conoscenza di possedere in lui un uomo nato alle grandi cose. Quando la natura produce uomini simili, pare che la società non manchi di far nascere il bisogno di opere che sieno al livello di essi. Si è notato che le grandi intraprese e gli eccellenti artisti sono sorti contemporaneamente, ed in questa coincidenza non saprebbe dirsi da qual parte sia il primo motore.

Giovanni Denham, architetto del re, era morto nel 1668; a lui successe *Wren*, il quale fu creato cavaliere, ed ebbe sino d'allora la direzione di una gran parte dei pubblici edificj.

Londra però era appena uscita dalle sue ceneri, e già si andava progettando d'innalzarvi un monumento, che dovesse presagire la grandezza futura di quella città. Si trattava di rivaleggiare colla vasta

basilica di San Pietro di Roma. Cristoforo *Wren* fu incaricato di questa nobile impresa, e nel 1675 gittò le fondamenta di San Paolo. Credesi, che in uno dei primi modelli da lui composti, avesse voluto avvicinarsi alla pianta ed allo stile dei tempj dell'antichità. Ma l'Inghilterra aveva subito pel corso di molti secoli, al pari di tutto il settentrione dell'Europa, le abitudini del genere delle costruzioni gotiche. I fabbricatori delle chiese di questa natura, sciolti dalle suggezioni di una disposizione regolare, e per conseguenza da ogni rapporto di preparazione fra la pianta e l'alzato, si erano dati a cercare la bellezza ed a collocarla soltanto nella grandezza lineare, vale a dire nella lunghezza e nello slancio degli interni. *Wren* adottò nella pianta la disposizione della maggior parte delle chiese, ordinariamente composte di due parti d'una eguale lunghezza, il coro e la navata, che dividono le così dette braccia della crociera.

La lunghezza di San Paolo, che è di 450 piedi francesi, offre nel mezzo di questo spazio una cupola di 98 piedi francesi di diametro, e di 208 di altezza. Un ordine di navi laterali regna in tutta la lunghezza della chiesa, la quale termina al coro con una specie di abside, e che comincia nel dinanzi della navata con un grande e spazioso vestibolo. L'ordine interno è ad arcate, i cui piedritti ricevono pilastri corintj, con un cornicione assai regolare. Al di sopra di questo cornicione ricorre un attico continuato, su cui sorge la vôlta colle finestre che danno luce all'interno. La cupola è stata molto ingegnosamente costruita in forma piramidale, che gli occhi non arrivano a scoprire, e che ha singolarmente risparmiato l'effetto della spinta laterale.

La critica di un simile monumento comporterebbe molte ed importanti considerazioni, che non saprebbesi nemmeno sfiorare in questo luogo. Noi ci limiteremo, in poche parole, ad una sola, quella che è alla portata del maggior numero delle persone, cioè l'impressione generale o l'effetto di quest'architettura, tanto al di dentro che al di fuori.

Se trattasi della impressione che l'osservatore riceve dall'aspetto interno, noi ci permetteremo di dire che in generale esso è mediocre. Non si resta colpiti da nessuna grandiosità, da nessun carattere ben pronunziato sia di forza o di severità, sia di eleganza o di ricchezza. Il senso e lo spirito vi ricercano o più semplicità o più varietà. Vi si scorge alcun che di nudo, di povero e di freddo. In somma si entra in San Paolo senza provare stupore, e si esce senza essere compresi d'ammirazione.

Quanto al merito ed all'effetto dell'architettura, l'esterno ci sembra prevalere all'interno. E lo diciamo primieramente per la cupola, la cui forma, curva e decorazione sono bellissime; il cui insieme, benchè sia frastagliato dalla sporgenza del colonnato che lo circonda, non lascia di essere estremamente armonico. Per ciò che spetta alla massa esterna della chiesa propriamente detta si può biasimare nel suo aggiustamento l'applicazione dei due ordini di pilastri l'uno sovrapposto all'altro. Il gusto squisito di quelli che mettono innanzi come merito principale la unità si dolgono perchè due ordini, che in quella posizione significano due piani, si trovino al di fuori di un edificio che non ha piani nell'interno. Tuttavia il partito generale di tutta quella massa, considerata indipendentemente dal rapporto da noi indicato, è di uno stile savio, di una buona composizione, e di una esecuzione non meno pura che preziosa. Piace l'osservarvi, alla estremità d'ogni crociera, i piccoli avancorpi circolari a colonne, che servono loro di portici.

Rispetto a questa chiesa, come riguardo a molte altre, ciò che non troviamo lodevole si è il frontispizio coi due campanili; composizione triviale, senza effetto e senza grandezza, ma risultato che in certo modo dipende dall'altezza dell'edificio. La mancanza di spazio ha tolto a questo monumento una piazza sufficiente per poter abbracciare convenientemente l'insieme. Il luogo ch'esso occupa essendo nel centro della città, il quartiere di Londra più angusto, *Wren* non potè rimediare a tale inconveniente.

La chiesa di San Paolo, tutta edificata in pietra di Portland, ebbe il vantaggio d'essere stata da lui cominciata, condotta e terminata in trentacinque anni, vale a dire da un solo e da uno stesso architetto, e, come si è inoltre osservato, da un solo e medesimo intraprenditore; vantaggio rarissimo ne' grandi edificj, al quale deve certo quello di Londra di non presentare alcune di quelle discrepanze di stile e di gusto, prodotto naturale delle modificazioni che non mancano quasi mai d'introdurre, nella condotta dell'opera, gli architetti che si succedono nella direzione. Come chiesa, lasciando da parte le critiche che si possono fare (e qual edificio ne è esente?), San Paolo va collocato, per più riguardi, ma specialmente per la importanza e la grandezza, nella seconda classe, vale a dire immediatamente dopo San Pietro di Roma.

Wren nel tempo stesso innalzò un altro monumento che, nel suo genere, almeno per l'altezza, non teme rivali; vogliam parlare di quella colonna che si chiama in Londra col solo nome di *Monumento*, e che fu costruito in pietra, nel sito medesimo in cui terminò l'incendio, di cui abbiamo fatta menzione, onde perpetuare la memoria di quel terribile infortunio. La sua altezza è di 188 piedi francesi, compresi il piedestallo ed il coronamento. Si pretende, in più d'un'opera, (e secondo noi senza ragione) che questa colonna sia d'ordine toscano. Oltrechè noi ignoriamo ciò che possa caratterizzare, in una colonna, questo preteso ordine d'invenzione affatto arbitrario, e quindi isolato, e indipendente da tutte le altre parti costitutive d'un ordine, non potrebb'essere assoggettato alle proporzioni ed al carattere che lo distinguono. Dal capitello e dalla base soltanto può farsi riconoscere la colonna di Londra: ma questi due membri, secondo noi, del pari che le sue scanalature,

devono indicarla come appartenente piuttosto all'ordine dorico dei moderni.

Essa poggia sopra un piedestallo di 37 a 38 piedi di altezza e di 19 piedi 6 pollici in quadrato. La faccia principale è ornata d'un bassorilievo in marmo, in cui la scultura ha rappresentato da un lato la distruzione delle case dall'incendio, e dall'altra la loro riedificazione. Varie figure allegoriche arricchiscono questa composizione in mezzo alla quale si vede il re Carlo II, a cui si presenta la pianta della ricostruzione della città. Ai quattro angoli dello zoccolo in forma di cavetto che termina in alto il piedestallo, sono scolpiti quattro salamandre, emblema del fuoco. Il fusto della colonna ha 14 piedi di diametro.

La cimasa che termina il capitello sostiene un corpo circolare sormontato da un gran vaso di bronzo da cui escono le fiamme. L'interno della colonna racchiude una scala di legno, composta di 345 scalini di 9 a 10 pollici di larghezza sopra 5 a 6 pollici di altezza.

In generale l'esecuzione dell'opera è larga, corretta e di buon gusto. Non manca ancora all'effetto che dovrebbe produrre l'insieme, che una piazza proporzionata alla dimensione di un monumento così colossale.

Uno de' più ragguardevoli edificj d'Oxford è dovuto al genio di *Wren*; ed è quello denominato il Teatro, nome che gli venne attribuito perchè da una parte la sua forma esterna è rotonda, e dall'altra perchè serve agli esercizj letterarj della università ed alle riunioni di assemblee destinate alla conservazione degli atti pubblici, e talvolta alla esecuzione di concerti. Esso fu cominciato nel 1669 a spese di Giberto Sheldon, arcivescovo della università di Oxford.

Questo fabbricato, che può contenere, tanto sugli scalini, quanto nelle tribune, quattromila persone, formerebbe un ovale regolare, se il lato che riguarda la biblioteca Bodlejana non fosse stato costruito in linea retta su quest'ultima faccia. Egli presenta a pian terreno un bel frontispizio con colonne e pilastri d'ordine corintio. Simili pilastri, in numero di quattro, sostengono un frontone nel piano superiore. La parte rotonda di cui si è parlato è ad arcate a pianterreno, con finestre quadrate al disopra. Un recinto circolare serve altresì di chiusura a questo lato dell'edificio, e vi produce una bellissima decorazione. Sovra un piccol muro ad altezza d'appoggio, e fabbricato anch'esso in forma circolare sorgono quattordici grossi termini, sormontati da busti di filosofi d'una proporzione colossale. Questi termini quadrangolari sono impegnati dalla loro parte inferiore nel piccol muro d'appoggio, sul quale sono impiombati i cancelli che si stendono da un termine all'altro, e vi si appoggiano.

Fra i monumenti di *Wren* che godono rinomanza, e che sono citati anche presentemente come una delle sue produzioni più commendevoli dal lato dell'arte e del gusto, quantunque l'opera sia di una mediocre importanza, deve collocarsi la chiesa di S. Stefano di Wallbrock. Essa merita veramente di essere citata, particolarmente in Londra, ove, tranne la Chiesa gotica di Westminster e quella di S. Paolo, quasi tutte le altre, quanto alla loro estensione, possono dirsi semplici cappelle. Quella di San Stefano si fa notare per la eleganza della sua navata a due ordini di colonne e di pilastri corintj che sostengono una vòlta. La nave è accompagnata da navette laterali. V'ha una crociera, nel centro della quale sorge una cupoletta, la cui altezza, compresa quella della lanterna, è di 58 piedi. L'elevazione della torre, compresa la balaustrata, è di 70 piedi. Nel dare a questa chiesa quella lode che merita, dobbiamo notare l'ammirazione esagerata, con cui d'Argenville, sulla fede senza dubbio del nipote di Cristoforo *Wren*, osa dire che in Italia non v'ha un edificio moderno che possa essergli paragonato per gusto e belle proporzioni.

Un'altra chiesa di *Wren* è annoverata fra le più cospicue di Londra, particolarmente per la sua torre, che è la più alta della città. Essa ha più di 200 piedi francesi di alzato, e si compone di varj piani diversamente ornati d'architettura, i quali terminano con una freccia molto lunga, con una grossa palla di bronzo portante un dragone dello stesso metallo dorato, di circa 10 piedi di lunghezza.

Reca maraviglia come non siasi pensato di fare una raccolta degli edificj che questo architetto, nel lungo periodo della sua vita, sembra aver costrutto in varj luoghi dell'Inghilterra; anzichè limitarsi a semplici menzioni fatte dal suo biografo, menzioni insufficienti per far giudicare del merito di opere che, se hanno potuto conservarsi, avranno certo subìto non pochi cambiamenti.

Per non ommetter nulla di ciò che può dare qualche idea della feconda attività di *Wren*, citeremo, fra i molti lavori eseguiti durante la sua lunga carriera:

La *dogana del porto di Londra*, ornata di due ordini d'architettura. L'inferiore è a colonne toscane; il superiore a pilastri jonici che sostengono dei frontoni. Dalla parte occidentale la facciata, di 57 piedi francesi di lunghezza, offre delle gallerie ad arcate sostenute da colonne. La lunghezza totale dell'edificio è di 180 piedi francesi.

Il *palazzo reale di Winchester*. Esso è fabbricato sul giogo d'una montagna estremamente ripida, e non ha giardino. Il re Carlo II avea scelto quel sito per la bellezza della situazione, e voleva che fosse terminato nello spazio di un anno: se fosse stato compiuto, avrebbe agguagliato i più bei palazzi d'Europa. Dalla parte della città, presenta due ali di fabbricati separati da un vasto cortile. Uno scalone conduce a una sala di guardia, con sedici locali tanto a destra che a sinistra. Si attribuisce all'incomodità dell'ubicazione ed alla fretta precipitata dell'esecuzione

la maggior parte dei difetti che si notano in quest'edificio.

Il *palazzo episcopale di Winchester*, che è una delle migliori produzioni di *Wren*.

La *facciata dell'appartamento del Re a Hampton-court*. È quella che guarda il parterre ed il Tamigi; ha 30 piedi; l'ingresso dallo scalone che conduce all'appartamento reale è sotto un portico di circa 90 piedi di lunghezza, formato da un colonnato jonico.

Il *mausoleo della regina Maria a Westminster*, è stato eseguito sui disegni di *Wren*.

Lo *spedale di Chelsea*, fondato per gli invalidi di terra da Carlo II, è uno degli edificj di Londra ragguardevole del pari per la massa esterna, che per la distribuzione interna.

Lo *spedale di Greenwich*, per gl'invalidi di marina, fu cominciato nel 1699; e *Wren*, come si crede, ha cooperato alla sua esecuzione, e senza alcun emolumento. Nè fu questa la sola opera, a cui, mosso dall'amore del ben pubblico, abbia gratuitamente consacrato le sue veglie, e dato prove del suo disinteressamento.

Nessun architetto forse più di lui fece mostra di questa qualità in grado eminente; eppure gli avvenne una volta di essere incolpato del vizio opposto. Mentr'egli spingeva innanzi colla maggiore attività i lavori di San Paolo, si sparse la voce che avendo egli larghi emolumenti, traeva espressamente in lungo quell'opera per trarne profitto. Un atto del parlamento, colla data dell'anno nono del re Guglielmo, ordinò la sospensione per metà de' suoi onorarj, sino a che fosse terminata la chiesa. Questi onorarj non ammontavano in tutto che a 200 lire sterline all'anno. *Wren* sopportò pazientemente questa ingiustizia, e non rispose alla calunnia che col silenzio.

Incaricato d'innumerabili lavori, occupato nella cura della costruzione di cinquantuna parrocchia di Londra, perocchè egli era non solo il primo, ma forse, in tutta l'estensione della parola, il solo architetto del suo paese, *Wren* riuniva al talento ed alla scienza della sua arte il carattere più proprio alla parte ch'era chiamato a rappresentare. La natura l'aveva dotato di un umore uniforme, e d'una tranquillità d'animo inalterabile ad ogni accidente della vita. Perciò egli era uno di quegli uomini, che nulla può distrarre dal loro scopo, nulla disordinare, nè ritardare, nè accelerare il loro andamento. Pare però che il suo merito non sia stato giustamente apprezzato in vita; locchè forse è da attribuirsi, per parte sua, ad una eccessiva modestia, che toccava la timidezza. È una specie di torto agl'ingegni eminenti, rispetto segnatamente alla comune degli uomini, vale a dire agli ignoranti, quella diffidenza che hanno di loro stessi, e quel disprezzo della lode che procurano piuttosto di meritare che di ottenere. La mediocrità che si vanta, prevalerà sempre in riputazione, per altro effimera, sul vero talento, che non cerca la gloria se non dopo il successo.

Sia indifferenza per gli omaggi dei contemporanei, sia amore del ritiro, sia capriccio della fortuna, la quale ama a cambiar favoriti, *Wren* sopravvisse per così dire a se stesso. Dopo di avere impiegato più di cinquant'anni nei lavori più faticosi e più onorevoli, passò gli ultimi anni della sua lunga vita obbliato dal proprio paese, e cercando quasi di occultarsi a se stesso. S'ignorano le ragioni, che gli fecero levare, nel 1718, all'età di 85 anni, la carica di Direttore generale delle fabbriche del re. Prese il partito di ritirarsi in campagna, ove si diede interamente alla lettura.

Wren aveva sposato Foy, figlia del cavaliere Tommaso di Bleckington, nella contea d'Oxford, da cui ebbe un figlio per nome anch'esso Cristoforo. Rimasto vedovo poco tempo dopo, si unì in seconde nozze a Giovanna, figlia di milord Fitz Williams. Fu tre volte deputato al parlamento.

Malgrado i pronostici di un temperamento delicato, e per quanto sembrava inclinato nella gioventù alla tisi; un regime di vita saggio e regolato lo condusse sino all'età di 91 anno. Fu seppellito sotto la cupola di San Paolo, privilegio esclusivo che venne accordato a lui ed alla sua famiglia per onorarne la memoria. Ecco l'epitaffio che si legge sulla sua pietra sepolcrale, e che, come vedremo, tiene luogo onorevolmente della magnificenza di un mausoleo.

Subitus conditur hujus ecclesiae et urbis conditor
Christophorus Wren. Qui vixit annos ultra novaginta
Non sibi, sed bono publico.
Lector, si monumentum requiris
Circumspice
Obiit 25 Feb. Anno 1723. Ætatis 91.

Wren non fece stampare nessuna delle sue opere. Alcune di quelle ch'egli aveva composto sono state pubblicate da altri. Si citano di lui:

1.° *Una Relazione su la origine ed i progressi della maniera di far passare i liquori nei vasi del corpo animale*. Questa fusione non differisce dalla injezione che si fa negli abscessi, nelle ulceri ecc.;

2.° *Lex naturae de collisione corporum*;

3.° *Descriptio machinae ad terendas lentes hyperbolicas*;

4.° *Descrizione della chiesa cattedrale di Salisbury*.

Tutte queste opere sono state inserite nelle *Transactions philosophiques*.

James Elme, architetto inglese, ha pubblicato, nel 1823, alcune memorie intorno alla vita ed alle opere di sir *Cristoforo Wren*, 1 vol. in 4.°

Un'ampia collezione delle sue piante e disegni è stata comperata dal Collegio di All-Souls, d'Oxford, e deposta nella Biblioteca, ove si vede anche il suo busto.

Suo figlio, *Cristoforo Wren*, membro del Parlamento, ha raccolto intorno alla sua famiglia delle particolarità bibliografiche, che sono state pubblicate nel 1750 in fol., con ritratti.

ZABAGLIA. Nato in Roma nel 1674, morto nel 1750. L'architettura si compone di tante parti differenti, quantunque insieme collegate, ed abbraccia, colla diversità o de' suoi impieghi, o de' suoi mezzi, tante pratiche usuali, e cognizioni teoriche o meccaniche, che quest'arte ebbe dai Greci, e con molta ragione, il nome, che, per la sua etimologia, la indica arte per eccellenza o quella che prevale alle altre, αρχη τεχνη.

Fra tutte le divisioni che costituiscono il suo impero, ve n'ha una, la meccanica, la cui scienza pratica è più o meno necessaria all'architetto, ma questa scienza, come ogni altra, si divide in due. Vi ha la pratica, la cui esperienza può acquistarsi collo studio di certe regole, colla conoscenza delle opere anteriori o de' processi, che si trasmettono di età in età, e colla sola ispezione degli effetti. Vi ha ciò che vuol essere chiamato il genio della meccanica, che si è veduto, presso alcuni uomini privilegiati, essere una specie d'istinto che penetra nella scienza sino alle ragioni primitive, e fa indovinare piuttosto che apprendere i principj delle forze motrici che si mettono in opera nelle più grandi intraprese dell'arte di edificare.

Questi uomini che, per molti rispetti, hanno ben meritato dell'architettura, hanno diritto ch' essa inscriva i loro nomi ne' proprj annali. Poco importa ch'essi siano nati fra la classe oscura degli operaj, da cui non poterono mai sollevarsi: l'opinione de' loro tempi e quella della posterità soprattutto, la quale giudica gli uomini dalle loro opere, tolgono di mezzo, a loro riguardo, la distanza che l'ordine delle classi della società ha posto fra essi ed i loro contemporanei.

L'Italia ha particolarmente esercitata questa giustizia, nella storia dell'arte di edificare, verso due uomini, che, semplici lavoranti, e senza alcuna coltura dello spirito, hanno reso illustre il loro nome colle invenzioni fatte nella scienza della meccanica.

Tale fu *Ferracino* nato a Solagna vicino a Bassano. Sino dalla sua prima gioventù il bisogno lo aveva condannato a segare assi tutto il giorno per provvedere alla sussistenza della sua famiglia. Questo penoso mestiere non tardò ad essergli molesto; ma non avendo alcun altro mezzo di guadagno, si mise a cercare qualche espediente atto ad alleviare la sua pena e ad accrescere ad un tempo il suo lavoro. Egli immaginò soltanto una macchina che, posta in un luogo convenevole, e messa in movimento dall'aria, facesse il lavoro per lui. Questo primo saggio della sua industria fu ben presto seguito da parecchi altri, che gli acquistarono una grande riputazione, per modo che era ricercato da tutte le parti. Essendosi stabilito in Padova, si trasferì da questa città ne' luoghi ove la confidenza ricorreva al di lui ingegno.

Egli fu l'inventore dell'orologio della piazza di San Marco in Venezia. Nel 1749 costruì una macchina idraulica che, col mezzo di parecchie viti d'Archimede, portava l'acqua a 35 piedi di altezza. Questa macchina, il cui successo era stato messo in questione, eccitò l'ammirazione delle persone dell'arte, e fu riconosciuta meritevole di una inscrizione in onore del suo autore.

Ma il monumento che diede la maggiore celebrità a *Ferracino*, ed onorò maggiormente il suo ingegno, è il ponte che fece costruire a Bassano. Se ne trova la storia e la descrizione in un' opera pubblicata da Francesco *Memmo*, ed intitolata: *Vita e macchine di Bartolommeo Ferracino* (Venezia, 1754); col ritratto del celebre meccanico. Gio. Battista Verci ha fatto pure un *Elogio storico del famoso ingegnere Bortolo Ferracino* (Venezia, 1777.)

Ferracino non si prese mai la cura di rendere agli altri ragione di quello che inventava. Il suo primo movimento era diretto dal bisogno di ottenere tale o tal altro risultamento. Egli progrediva in seguito, e giugneva allo scopo che si era prefisso, senza dubitarne, per la via più semplice e più ingegnosa. Si cercò più d'una volta d'inspirargli il gusto per lo studio delle scienze, facendogli sentire come poteva illustrare il suo secolo, coltivando il suo spirito colla lettura di buone opere o colla conferenza coi dotti; ma non potè mai venire a questa risoluzione. Quando gli si chiedeva del modo con cui inventava qualche cosa, si metteva a ridere, e rispondeva che nel libro della natura egli aveva imparato tutto quello che sapeva.

Egli cessò di vivere a Solagna nel 1777. La città di Bassano gli eresse un monumento.

Il nome di *Zabaglia* è molto più rinomato di quello di Ferracino. Senza voler qui stabilire verun confronto fra questi due allievi della natura in meccanica, non siamo d'avviso che la differenza della loro celebrità possa provenire pur anche dalla differenza de' luoghi, ove si esercitarono, e dove brillarono le invenzioni di questi due ingegni, quantunque pressochè vissuti nella medesima età.

È certo che in quanto al luogo ed alle circostanze il vantaggio fu tutto dal lato dello *Zabaglia*. Quando venne al mondo, grandiosi lavori erano stati terminati in Roma. Il Bernini aveva compiuto l'insieme della più vasta costruzione de' tempi moderni, e fors' anche dell'antichità. Domenico Fontana, colla erezione dell'obelisco del Vaticano, dirimpetto a San Pietro, col successo de' mezzi che mise in opera, coi progetti numerosi e colle discussioni, alle quali quella grandiosa operazione diede origine, aveva svegliato negli spiriti il gusto della meccanica, degli studj teorici, e delle ricerche pratiche di questa scienza. L'immenso interno della Basilica di San Pietro era finito in quanto a costruzione, ma la decorazione architettonica, ed il così detto *decor* mobile e temporario che esigono le feste e le cerimonie, tanto al di dentro che al di fuori, erano un vasto campo per le invenzioni de' processi usuali, necessarj a siffatti la-

vori. Il bisogno, padre di tutte le invenzioni, non poteva mancare di destare in qualche uomo versato in simili lavori, il genio richiesto dalle circostanze.

Quest'uomo emerse, e, come se la natura avesse voluto far vedere che in molti generi il genio ed il sentimento delle arti ne precedono lo studio e la scienza, il caso fece che questo uomo si trovasse nella classe più ignobile dei lavoratori falegnami, impiegati nella fabbrica di San Pietro.

Tale fu lo *Zabaglia*, semplice giornaliero, che non sapeva nè leggere nè scrivere, e non aveva imparato che ad impiegare l'ascia e la sega.

Tuttavolta, convien confessarlo, fra tutti i mestieri che l'architettura fa servire alle sue imprese, il più atto ad esercitare lo spirito è quello del legname nelle sue innumerevoli applicazioni ai bisogni dell'arte di edificare. Esso presenta maggiori rapporti da combinare, maggiori osservazioni da fare sulle forze proprie a vincere le resistenze, ad alzar pesi, ad elevar masse ed a trasportarle. Vi ha per conseguenza, tra il mestiere del carpentiere e la scienza della meccanica dei confronti e delle affinità che spiegano come un sentimento giusto ed un istinto d'osservazione, senza il soccorso di alcuno studio teorico, possono condurre alla invenzione de' mezzi ingegnosi che i calcoli della scienza consacrano ed accreditano, provando la loro giustezza, collo sviluppamento de' principj ignorati dai loro inventori.

Così avvenne dello *Zabaglia*, il quale per tempo si fece conoscere per l'attenzione particolare che porgeva al meccanismo di tutte le macchine che esistevano prima di lui, e che si eseguivano a'suoi tempi. Diverso affatto dal rimanente degli operaj i quali, limitati alla esecuzione parziale di quanto viene ad essi comandato, non pensano mai a ricercare i rapporti della parte ch'essi fabbricano, coll'insieme ch'essi non possono nè indovinare nè comprendere, lo *Zabaglia* penetrando nell'intenzione di ciascun dettaglio, si occupava di ottenere l'effetto con mezzi più semplici.

Fu di tal modo che tutti gli oggetti più piccoli, come più importanti che entrano nel numeroso aggregato delle varie macchine, richieste dalle grandiose operazioni dell'arte di edificare, si trovarono insensibilmente, e mercè le sue cure, ridotti ad una grande economia, e con maggiore semplicità ebbesi ad ottenere una maggiore solidità.

Sarebbe troppo lungo il voler qui numerare tutto ciò che venne modificato felicemente dal suo spirito inventivo. Non v'ha, come ognun vede, nessun oggetto indifferente in questo genere. Dal chiodo, dalla vite, dalla tenaglia, dal cordame ecc. sino alla combinazione delle riunioni di costruzioni applicabili ai lavori più difficili e pericolosi; dal più tenue agente di trasporto che muove un uomo solo, sino alle macchine complicate in cui una felice ripartizione delle forze motrici risparmia un gran numero di braccia; dalla scala semplice sino alla moltiplicazione più ingegnosa e ad un tempo più sicura dei mezzi di salire; dal ponte elementare ad uso di un solo lavoratore, sino a quei ponti sospesi che stabiliscono, nella confezione o decorazione delle vôlte, sicuri appoggi e facili comunicazioni ad una quantità di lavoratori; tutto in una parola subì dalle invenzioni dello *Zabaglia* qualche nuovo processo, qualche cambiamento, qualche abbreviazione, qualche mezzo, fino allora sconosciuto, divenuto usuale dopo di lui, e di cui si fa uso continuamente senza darsi la briga non solo di conoscerne l'autore, ma nemmeno di sapere se ne abbia alcuno.

A dir vero il merito di molte di queste invenzioni consistendo nella stessa loro semplicità, e l'abitudine rendendole famigliari coll'uso, ciascuno è portato a credere che avrebbe fatto altrettanto. Questa è la sorte di tutto quello che è semplice, e questa opinione è nel tempo stesso il più grand' elogio che possa farsene.

Zabaglia per la sua posizione in una classe delle più oscure della società, non avendo alcuna ambizione, alcun mezzo esteriore di farsi conoscere; condannato anche e per l'umile sua condizione e per la mancanza d'ogni coltura a rimanere nella sua sfera; sempre occupato, per secondare il proprio istinto, nel produrre nuovi processi e nuovi spedienti, non s'era immaginato che dovesse divenire un uomo celebre. Ancora meno avrà egli pensato di raccogliere in un corpo le invenzioni che, uscite una volta dalle sue mani, divenivano proprietà di tutti, e sulle quali non ebbe mai concepito l'idea di reclamare il minimo privilegio di autore.

Non di meno per ordine del pontefice Benedetto XIV e negli ultimi anni di vita dello *Zabaglia* (1743) vi fu in Roma chi si diede il pensiero di pubblicare tutte le macchine di cui egli aveva arricchito le meccaniche e l'arte di edificare. L'editore fu, per quanto si crede, il dotto Bottani; e l'opera venne in luce nella forma di foglio grande, ornata di cinquantaquattro tavole, alle quali corrispondono altrettanti articoli descrittivi.

In essa, oltre ad una quantità infinita di strumenti o nuovi o perfezionati (ma che, entrati poi nella circolazione de' processi industriali dell'Europa non possono più destare alcuna attenzione), si riscontrano quelle scale, col mezzo delle quali l'operajo si può comodamente innalzare ad una altezza infinita; quei ponti volanti o giranti, a varj piani, che si impiegano nelle riparazioni delle facciate e delle superficie d'ogni genere; que' ponti sospesi con altrettanta solidità che leggerezza; quei tavolati su cui, con una semplice carrucola, un operajo si trasporta da se stesso alla sommità delle volte più alte e con tutti gli strumenti del suo lavoro.

Nulla di più semplice e di più ingegnoso nella sua semplicità del ponte comodo e solido, quantunque paja che al basso non si appoggi a nulla, di cui lo *Zabaglia* diede il disegno per ornare, nelle grandi

cerimonie, e tappezzare il fregio del cornicione di San Pietro.

Trattavasi di operare una restaurazione nella lunga vôlta del vestibolo di questa basilica. Col metodo impiegato sino allora, occorreva stabilire su tutta la larghezza un tavolato capace di sostenere il peso dei due piani di ponte, per poter lavorare ad un tempo ed alla sommità ed ai lati della vôlta. Era necessario disfare e rifare lo stesso ponte parecchie volte nella lunghezza del portico, perchè un tavolato generale stabilito per tutta la estensione del locale avrebbe privato di luce i lavoratori. È da vedersi nella citata Raccolta, con quale spirito ed intelligenza lo *Zabaglia* seppe economizzare di tempo, di spesa e di materiale, mediante la composizione di un ponte od armatura la quale, senza togliere la luce, non solamente offerisse più di un piano ai lavoratori, ma potesse, senza sconnetterlo, essere trasportato con facilità in tutta la lunghezza dello spazio da restaurare.

Tutti sanno con quale industria ed economia di mezzi furono praticati, nelle immense curve della cupola di San Pietro, i ponti volanti che servirono alla decorazione interna di quel monumento. Eravi nelle invenzioni dello *Zabaglia* un punto di vista da non essere trascurato, massimamente quando si tratta di operazioni di lunga durata: le sue composizioni avevano anche per oggetto di non coprire l'aspetto dell' edificio, come avviene spessissimo in que' ponti che occupano inutilmente tutta la estensione di un locale, in cui il lavoro non può essere che parziale e dev' essere successivo.

Uno de' meriti dello *Zabaglia* fu quello altresì di saper fare grandiose macchine con piccoli materiali. È di questo può convincersi ognuno al vedere il ponte ch'egli ideò intorno all' obelisco del Vaticano per operare alla sua sommità il lavoro della posa o restaurazione della croce di bronzo che ne forma il coronamento: egli fece opportunamente servire il fusto stesso dell'obelisco di nucleo degli otto piani, per mezzo de' quali si potè, sovra semplici scale, pervenire alla piattaforma superiore con altrettanta facilità che sicurezza.

Lo *Zabaglia* ebbe pur anche l' onore di operare, col soccorso de' suoi processi meccanici, importanti restaurazioni ai monumenti dell'antichità, fra le quali meritano di essere menzionate di preferenza quelle della colonna al peristilio del Panteon, e l'altra della colonna d'Antonino. Per le sue cure fu tratto dalla terra il famoso obelisco orario d'Augusto al Campo Marzio, il quale era stato per molto tempo interrato a Monte Citorio, e che finalmente è stato rizzato e ristaurato, sulla piazza dello stesso nome, allora di Pio VI.

Non prolungheremo d'avvantaggio la enumerazione dei lavori dello *Zabaglia*. Essendo le descrizioni verbali insufficienti per farne conoscere i dettagli e valutarne il pregio; rimetteremo il lettore alla grand'opera da cui abbiamo ricavate queste poche nozioni. Le tavole numerose e ben eseguite che contiene sono ad un tempo il miglior trattato di meccanica pratica, ed il più bell' elogio che possa farsi del celebre e modesto autore, di cui abbiamo abbozzata la fedele immagine nella tavola del frontispizio, che lo rappresenta nel semplice costume di un lavoratore falegname.

Zabaglia, come abbiamo detto, allievo del suo istinto e della natura, non mancò nè di considerazione, nè di riputazione nel corso della sua lunga carriera. Il merito di lui fu perfettamente conosciuto da' suoi contemporanei, e se l'indole del suo spirito e delle sue abitudini non lo avesse irresistibilmente rattenuto entro la sfera d'operajo, ove perseverò, è a credersi che impiegato, come lo fu, da quasi tutti i sovrani pontefici de' suoi tempi, a cui sopravvisse, più d'un titolo d'impiego onorifero avrebbe elevata la sua esistenza sociale. Alcuni anzi hanno preteso, ma a torto, ch'egli ottenesse il posto d'architetto di San Pietro; lo che non può essere: però egli deve essere stato collocato alla testa dei lavori e delle macchine di costruzione di questa Basilica: questo era il suo posto, nè altro mai ne volle occupare. I beni della fortuna (parlo di quelli ch' erano al livello del suo stato) non gli mancavano mai; ma egli dispensava tutto con misura ed impiegava tutto quello che guadagnava a fare una buona tavola: non vi sarebbe stato modo di inspirargli altro desiderio. Il pontefice Benedetto XIV, che si compiaceva di scherzare familiarmente con lui, domandògli un giorno che cosa poteva dargli che gli fosse più gradito: *alcune bottiglie di buon vino, Santo Padre*, rispose; ed il papa sorridendo gli fece portare, con una cassa di vino di Monte Pulciano, un breve di pensione di 10 scudi al mese.

Il sito generalmente umido su cui è stata innalzata la basilica di S. Pietro, andava guastando la pittura a fresco delle sue cappelle; si adottò la misura di prevenire la loro ruina, e di sostituirvi nel medesimo luogo altrettante copie fatte a mosaico: per altro si desiderava di conservarne gli originali. Lo *Zabaglia* propose, e fu incaricato di levare quelle pitture col pezzo del muro su cui erano state eseguite. Egli cominciò colla pittura del Martirio di San Sebastiano, opera del Domenichino. Parecchi credevano che l'impresa fosse impossibile, ma il successo provò il contrario. Bisogna leggere la descrizione di questa operazione malagevole e delicata, specialmente rispetto alla superficie dipinta ed al fondo su cui l'opera era stata eseguita, con quanta intelligenza lo *Zabaglia* riuscì ad isolare a poco a poco la massa del muro; come, avendo cominciato questo isolamento al basso, fece passare di sotto alla massa una grossa tavola di legno posta sui rulli; come staccò la massa lateralmente e dall' alto; e come, essendo pervenuto ad isolarla dal resto del muro, egli la fece, col mezzo di rulli, avanzare sul sentiero predisposto; poi come giunse a poterla coricare e far condurre alla officina de' mosaicisti.

È noto che dopo essere stato tradotto in mosaico questo affresco fu trasportato nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli, ove tuttora si vede in ottimo stato di conservazione.

Zabaglia cessò di vivere di 86 anni, e fu sepolto nella chiesa di *Santa Maria Transpontina*, col seguente onorevole epitaffio:

Nicolaus Zabaglia romanus, litterarum plane
Sed ingenii acumine adeo praestans, ut omnes artis
Architectonicae peritos, machinationum inventione ac facilitate, magna urbis cum admiratione.
Superavit: Vir fuit cum antiqui moris, tum a pecuniæ aviditate alienus.
Vixit annos 86. Obiit die 27 mensis januarii
Anni jubilaei 1750.
Ne igitur ipsius memoria interiret a Fratribus
Hujus Coenobii S. Mariae Transpontinae ordinis
S. Mariae de Monte Carmeli, hominis exuviis haec
Adnotatio apposita est.

ZAMPIERI (Domenico) conosciuto comunemente sotto il nome di *Domenichino*.

Egli è rinomato come pittore; e sotto questo rapporto l'articolo biografico richiederebbe un'estensione maggiore in un' opera di cui la pittura formasse il principale oggetto. Noi qui, qualunque siasi l' ingegno e la riputazione di questo artista, siamo costretti a rinchiudere in un piccolo spazio le nozioni che riguardano la pittura per far considerare più particolarmente le poche opere che gli hanno assicurato un posto assai distinto fra i valenti architetti de' suoi tempi.

Zampieri nacque in Bologna nel 1581. Sebbene suo padre non fosse molto provveduto di beni di fortuna, non mancò di procurargli una istruzione, e di coltivare il suo ingegno. Avendo un figlio che si era dato alla pittura, destinava l' altro ad un impiego che richiedesse cognizioni letterarie. Ma è ben difficile ad un padre il prevedere dalla prima età quali sieno le inclinazioni de'suoi figli, e la natura spesso dispone al contrario delle intenzioni di lui. E questo avvenne al padre del *Domenichino*. Egli non aveva preveduto che quello de' suoi figli che voleva destinare alle lettore si dedicherebbe allo studio delle arti, e che l' altro abbandonerebbe la pittura per darsi allo studio delle scienze: e così avvenne di fatto. Il *Domenichino*, che era il più giovane, stanco de'primi rudimenti della grammatica, abbandonò le scuole per appigliarsi al disegno, e suo fratello che faceva in questo pochi progressi, gittò la matita per darsi alle lettere. Il padre non frappose alcun ostacolo a questo cambiamento di studj e di vocazione de' suoi due figli; e *Domenichino* occupò il posto di suo fratello presso un pittore fiammingo, per nome Dionigio Calvart, il quale, uscito giovanissimo da Anversa, suo luogo natale, si era stabilito in Bologna, ove aveva molte commissioni e molti allievi.

Come il Guido e l'Albano avevano già abbandonata la di lui scuola per entrare in quella dei Caracci, Dionigio Calvart vedeva con dispiacere l'ingrandimento che andava acquistando a scapito della sua. Avendo un giorno sorpreso il *Domenichino* occupato nel copiare alcuni disegni dei Caracci, se ne sdegnò talmente, che, sotto un altro pretesto, lo battè oltraggiosamente e lo discacciò della propria casa. Per questo incidente il padre del *Domenichino* si rivolse ad Agostino Caracci, il quale lo accettò con piacere, e lo introdusse nella scuola di Luigi Caracci.

Egli lavorò con grandissima assiduità, e non tardò a farsi distinguere tanto per ingegno, quanto per modestia. Questa virtù bene spesso, nel corso della vita, nuoce alla riputazione; e allorquando vi si aggiunge una certa timidezza, essa si oppone ai favori della fortuna la quale ama sovente che le si strappino a forza i suoi doni. Questo, secondo noi, serve a spiegare in parte il destino del *Domenichino* nella carriera che ebbe a percorrere.

È noto che da' suoi primi passi, come in tutto il resto della sua vita, egli cercò piuttosto di meritare che di ottenere i beneficj della capricciosa fortuna. Egli aveva contratto per tempo una maniera di apprendere e di fare, che sovente ha fatto giudicare sfavorevolmente degli uomini più distinti. Quando egli aveva da cominciare un' opera, non si metteva da prima nè a disegnare nè a dipingere: egli stava lunga pezza a meditare intorno a quello che doveva eseguire. Sarebbesi creduto che vi fosse in lui o difficoltà di comprensiva, o sterilità di idee, o incertezza fra il bene ed il male. Ma poco dopo veggendo le sue produzioni ognuno era costretto a formarsi tutt'altra opinione di lui. Da che aveva egli cominciato un quadro, stava talmente fisso al suo lavoro, che non lo avrebbe mai lasciato nè per andare a pranzo, nè per altro affare, se non ne fosse stato tirato a forza. Questa condotta fu abituale in lui, e l' ha osservata per tutto il tempo della sua vita.

Di queste osservazioni andiamo debitori al giudizioso de Piles, che fu suo contemporaneo, e s' era procurato esatte notizie sugli artisti di cui ha parlato ne' suoi *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*.

Siccome il *Domenichino* metteva tanta riflessione nell'esecuzione de'suoi lavori, quanta premeditazione aveva messo nella loro composizione, così i suoi nemici lo tacciavano di lentezza di spirito. Essi dicevano che le sue opere erano condotte con pena, e come lavorate all'aratro, paragonandolo ad un bue. Tale era il nome con cui veniva da loro designato. Ma Annibale Caracci diceva che quel bue lavorava il campo che rendeva fertile, e che un giorno nutrirebbe la pittura.

Non appartiene allo scopo del nostro Dizionario l' entrare nel dettaglio, nella descrizione o nella critica delle grandi e pregevoli opere che hanno collocato il *Domenichino* alla testa de' più famosi pittori del secolo decimosettimo; perocchè estenderemmo di troppo e fuor di misura il presente articolo. Il *Domenichino*, come tutti gli altri maestri del suo tem-

po, aveva accoppiato le cognizioni e la pratica delle altre arti del disegno. Leggiamo inoltre nella notizia delle sue diverse opere, lasciata dal Félibien, che, incaricato della costruzione di una tomba pel cardinale Agucchi in *S. Pietro in Vincoli*, diede la composizione di quel mausoleo, in cui fece il ritratto del Cardinale, che vedesi dipinto in un ovale fra due sfingi di marmo, e dove scolpì egli stesso pure in marmo parecchi ornati che abbelliscono quella sepoltura.

Félibien riferisce inoltre che, per istruirsi perfettamente nell'architettura, il *Domenichino* si diede alla lettura di Vitruvio: che questo studio gli aveva inspirato il desiderio di penetrare nella conoscenza della musica degli antichi, e che dedicò a questa ricerca un tempo che avrebbe con più vantaggio impiegato nella pittura. Egli si applicò altresì con molta perseveranza allo studio delle matematiche, particolarmente alla parte che riguarda l'ottica e la prospettiva, intorno alle quali ebbe eccellenti istruzioni dal padre Matteo Zaccolino, monaco teatino.

Non deve pertanto recar maraviglia, come vedremo in appresso, che il nome di questo distinto pittore figuri fra i nomi di quelli che contribuirono a sostenere l'architettura nel corso del diciassettesimo secolo. E fu come architetto, ch'egli meritò la confidenza di Gregorio XV, il quale lo nominò soprantendente de' suoi palazzi. Egli fece due bellissimi progetti per la chiesa di Sant' Ignazio a Roma. Di questi due progetti il padre Grassi, gesuita, secondo si narra, ne fece uno solo combinandoli insieme, e da questa combinazione nacque il monumento, che ora si vede. Considerandone la pianta, in cui si trova un insieme non men corretto che regolare, e ben inteso, siamo tentati a credere che quivi s' abbia a cercare particolarmente la idea originale del *Domenichino*. L'alzato è quello che avrà subìto le maggiori modificazioni. Il *Domenichino* però, vedendo svisate le sue idee, si ritirò dall' impresa che fu terminata dall' Algardi

Viene attribuita al *Domenichino* la composizione del soffitto della chiesa di Santa Maria in *Transtevere*, di cui si ammirano gl'ingegnosi scompartimenti; e a lui pure si attribuisce nella stessa chiesa l'architettura d' una bellissima Cappella, detta della *Madonna di Strada cupa*.

Fra i pezzi di dettaglio che possono fermare l'attenzione degli artisti in Roma, non tanto per la loro importanza, quanto per un accordo sempre rarissimo di una composizione armonica e d'una pura esecuzione, merita di essere annoverata la gran porta del palazzo Lancellotti, eseguita sui disegni del *Domenichino*. Essa è fiancheggiata da due colonne d' ordine jonico, che spiace il vedere incassate senza alcuna ragione, e che sostengono un balcone i cui balaustri sono di una forma elegante. Le colonne poggiano su basi circolari, lo che si è fatto nella vista di allargare la via per l'ingresso delle carrozze. Non è del pari da approvarsi in questa composizione la forma quadrata data all'apertura della porta, forma la quale non si accorda punto coll'interno della corte, tutto ad arcate. Si amerebbe parimenti di vedere soppressi al di sopra della porta alcuni ornamenti d'uno stile pesante, e che hanno inoltre l' inconveniente di tagliare la linea dell' architrave.

Il *Domenichino* fece i disegni della villa Ludovisi, che è nell' interno di Roma. Essa fu abbellita da lui di bellissimi viali, di boschetti piacevoli, di statue, e principalmente d' un delizioso casino costrutto in uno stile pittoresco.

A quell' epoca essendo tutto comune fra le arti del disegno e fra quelli che le coltivavano, le nozioni che ci vennero trasmesse intorno alle principali opere di que' tempi ci presentano bene spesso sotto il nome di due artisti, di cui ciascuno è particolarmente conosciuto per l' arte che coltivò di più, una quantità di fabbriche, nelle quali a mala pena si potrebbe distinguere la parte dell'uno e la parte dell'altro.

Tale fu per esempio a Frascati la superba villa Aldobrandini, detta anche il Belvedere, nella quale troviamo il nome di Giacomo della Porta associato a quello del *Domenichino*, il quale ne ha, per quanto sembra, terminata l'esecuzione. Tale è pure l' opinione di Percier e Fontaine, nella loro bell'opera dei più celebri casini di piaceri di Roma e de' suoi dintorni.

« La villa Aldobrandini ha l'ingresso principale dalla piazza e presso le porte di Frascati. I suoi giardini sorgono ad anfiteatro sino alla sommità del monte. Sono essi ornati di fontane di getti d' acqua e di cascate perenni formate dall'*Acqua Algida*, che si spande per diversi canali in tutte le parti, dopo di avere percorso dalla sua sorgente uno spazio di circa 6 miglia. Tre viali ombreggiati da grandi alberi circondano i parterri e conducono al primo terrazzo. Si giunge in seguito col mezzo di scale a doppia rampa sopra un vasto piano in forma di circo, al basso dei muri del terrazzo del palagio. Queste scale sono decorate di vasi, di statue, di grotte e fontane. Il terrazzo, a livello del pianterreno, domina sui parterri e sui boschetti che lo circondano.

« Un grande vestibolo ornato di colonne serve d'ingresso agli appartamenti, e comunica alle dipendenze che sono costruite ad ale a dritta ed a sinistra sul terrazzo; l'abitazione, composta di tre piani e di una loggia sul tetto, contiene una quantità di locali decorati da Josepin e dal *Domenichino*. Nulla può essere paragonato alla bella distribuzione ed all' elegante disposizione di questa casa. L' immaginazione è soprattutto colpita dalla varietà incantevole de'giardini, i quali, sorgendo sino alla sommità del monte, formano rimpetto al palazzo una specie di teatro. Le acque di una magnifica cascata, serpeggiando intorno a parecchie colonne idrauliche, ricadono in vasi di diversa forma, ed offrono nel precipitarvisi il quadro dilettevole di differenti cascate. Le statue, i bas-

sirilievi, le fontane zampillanti, tutto dà a questa scena un interesse ed un movimento straordinarj, e presenta un effetto di cui è difficile il potersi formare un' idea.

« Fresche sale, praticate sul terrazzo, sono ornate di mosaici e di vaghissime pitture. Sulle pareti di una di queste sale scorgesi la riunione delle Muse, la favola d'Apollo, e nel fondo una rôcca rappresentante il Parnaso, tutte pitture del *Domenichino.* »

Pare che le opere, che si veggono di lui a Grotta-Ferrata, sieno state eseguite durante il tempo ch' egli soggiornò a Frascati, sul territorio dell' antico Toscolano.

Sebbene occupato nelle opere grandiose che furono eseguite a' suoi tempi, ed in grandissimo numero, il *Domenichino* non ebbe la fortuna di godere tranquillamente nè i frutti del suo ingegno, nè della sua riputazione. È probabile che il suo carattere, il suo umor serio, ed il suo riservato contegno, abbiano contribuito ad accrescere la malignità degli invidiosi che turbarono il suo riposo. Mal ricompensato de'suoi grandi lavori eseguiti a Sant' Andrea della Valle e a San Carlo di Catenari, si determinò di lasciar Roma per recarsi a Napoli a dipingere la cappella del Tesoro. L' esempio dei dispiaceri che avevano provato Guido Reni e Giuseppino per parte dei pittori napoletani, non valse a stornarlo da quella risoluzione. Il desiderio ch' egli aveva d' intraprendere de' grandiosi lavori, la morte di Gregorio XV, che lo privava dell' impiego d'architetto del palazzo apostolico, e gli toglieva la speranza di divenire architetto di San Pietro, speranza che gli aveva fatto fare serj studj in architettura, e molte altre considerazioni lo indussero a trattare cogli inviati di Napoli, ove andò a stabilirsi colla sua famiglia nel 1629.

Egli aveva ottenuto vantaggiosissime condizioni; ma appena pose mano al lavoro che violente cabale insorsero contro di lui. Lo Spagnoletto, quantunque fosse uno de' più moderati suoi nemici, si permetteva di dire che il *Domenichino* non sapeva nemmeno trattare il pennello, e non meritava il nome di pittore. Questa serie di ingiurie e di calunnie, che andò sempre più crescendo, giunse agli orecchi di coloro che gli avevano affidato il lavoro, ed anche del vicerè, e fecero sull'animo loro le più sinistre impressioni. Turbato da queste dicerie, e non potendo più durare in quella posizione, il *Domenichino*, per trarsi d' impaccio, fece la risoluzione di allontanarsi da Napoli. Egli ne partì secretamente, montò a cavallo seguito dal suo valletto, e se ne venne a Roma con una celerità che annunziava piuttosto una fuga che una partenza premeditata, perocchè non ebbe riguardo nè ai calori della stagione, nè alle fatiche del viaggio, nè alla famiglia che abbandonava.

Quando seppesi a Napoli la sua fuga, si passò ad arrestare la moglie e la figlia, nè furon poste in libertà se non quando il *Domenichino* ebbe data assicurazione di mandare a termine quello che aveva cominciato. Ma allorquando, circa un anno dopo vi fece ritorno, provò tanti dispiaceri, che la sua salute cominciò a decadere. Non credendosi nemmeno sicuro nella propria abitazione ed in seno alla sua famiglia, cangiava ogni giorno di alimenti; e non osava quasi mangiare per tema di essere avvelenato. Egli non potè resistere lungo tempo a sì dura prova: il suo spirito ed il suo corpo caddero in tale abbattimento, che si ridusse al sepolcro nell' età di 60 anni. Questo avvenne il 15 aprile del 1641.

ZAMPILLANTE — (Saillissant) — Dicesi delle acque, e segnatamente delle fontane disposte in modo da lanciar con forza le acque in aria e riceverle in bacini.

ZAMPILLARE — (Saillir) — Essere spinto con violenza, parola segnatamente applicata ai liquidi cacciati con forza da un motore qualunque. Usasi massimamente nell' idraulica parlando di stantufi e getti d' acqua.

ZECCA — In una grande città o in quelle che hanno il privilegio di avere una *zecca*, è ordinariamente un edificio ben costrutto che racchiude fornelli, mulini, torchi, tutto che fa d' uopo a batter moneta, ed in cui hanno abitazione gli impiegati, chi servesi a tale amministrazione e gli operai.

Vi sono alcune *zecche* che offrono rimarchevoli monumenti. Quella di Venezia fu costrutta da Camozzi (V. questo nome).

Quella di Parigi è uno dei principali monumenti della città tanto per bellezza di posizione, come per grandiosità d' architettura e solidità di costruzione. L'architetto fu M. Antoine, che seppe trarre buon partito e felicissima distribuzione d'un luogo ingrato. La prima pietra fu posta il 30 aprile 1771. Si divide in tre grandi corti, e molte altre meno spaziose, circondate tutte da edificj.

La decorazione della facciata principale, che ha quasi 60 tese di lunghezza sulla piazza consiste in uno sporto di sei colonne joniche, elevate sur uno zoccolo di cinque arcate ornate di spartimenti. Un grande cornicione con mensole e modiglioni circonda l' edificio in tutta la sua lunghezza. Lo sporto è sormontato da un attico avanti a cui vi sono sei statue rappresentanti la Legge, la Prudenza, la Forza, il Commercio, l' Abbondanza e la Pace.

La seconda facciata sulla contrada Guénégaud presenta un attico sur uno zoccolo alto come il primo, e ornato pure da bugne. Sullo sporto di mezzo vi sono quattro figure rappresentanti i quattro Elementi.

L' estremità del grande edificio forma un padiglione dall' altra parte, e ciò solo per la regolarità della decorazione.

Il principale corpo dell' edificio prospettando la piazza ha un magnifico vestibolo ornato da 24 colonne doriche; una bella gradinata con colonne joniche; un immenso e prezioso gabinetto di mineralogia, molti altri di macchine, sale per l' amministrazione e vaste abitazioni.

In fondo alla gran corte vi è la sala in cui si battono le monete; ha 62 piedi di lunghezza su 59 di larghezza. L'architetto ebbe la precauzione d'isolarla, per evitare agli altri edifizi gli effetti delle scosse e il tremito prodotto dai torchi. Al piano superiore vi è la sala dove si puliscono le monete ed un'altra officina. Il rimanente della *zecca* serve alle fonderie, al deposito delle verghe metalliche, e a quanto d'altro serve alla fabbrica.

La corte principale ha 110 piedi di lunghezza su 92 di larghezza; è circondata da una galleria. Alla sala de' torchi si entra da un peristilio di quattro colonne doriche. La vôlta interna è sorretta da quattro colonne toscane. In fondo avvi la statua della Fortuna.

Il gabinetto di mineralogia già accennato che occupa lo sporto di mezzo al primo piano, è decorato da colonne corintie d'un gran modulo sorreggenti una tribuna tutto all'ingiro alta un secondo piano. È ornato da bassirilievi ed arabeschi. Le cornici, le bussole delle porte e delle finestre sono ricche d'ornamenti scolpiti e dorati. Alcuni opinarono che troppa ricchezza d'arti si profuse in questo locale, che sembra destinato ad avere il principale suo pregio nelle sole ricchezze della natura ivi rinchiuse.

ZEPPA, BIETTA, CALA — (Cale) — Chiamansi così alcuni canali piatti di legno, di ferro o di piombo che si adoperano per porre in livello o a piombo, una pietra, un trave, un corpo qualunque.

L'uso delle biette è un espediente vizioso immaginato dai moderni per usar le pietre mal tagliate alzandole e posandole a buon grado, sì da far scomparire il difetto di squadratura nel loro taglio.

Caricate codeste costruzioni d'un peso considerevole, si formano scheggie lunghesso tutte le *biette* per la ragione che questi corpi stranieri non possono posare come il cemento e quindi tutto lo sforzo recasi nei luoghi in cui si opera la maggior resistenza. Il che spesso costringe ad incrostamenti nelle parti inferiori d'un edificio appena compiuto.

Terminata appena la cupola degli Invalidi, bisognò spendere più di 50 mila scudi per riparare i guasti sorvenuti. Alla nuova chiesa di S. Genoveffa fu duopo togliere quasi tutte le *biette* che in parecchi luoghi avevano prodotte dei guasti.

Se non può farsi a meno di collocare le *biette* sotto le pietre che formano i punti d'appoggio destinati a sopportar grandi pesi, perchè possono calare quanto il cemento che ponsi sotto il resto della superficie della pietra, in modo che il carico ristribuiscasi egualmente in tutta l'estensione del letto della pietra.

Cala è pure un massiccio di muratura, foggiato a cuneo formante piano inclinato, la cui base è di 30 tese o circa di lunghezza, su 14 di larghezza, 6 piedi di altezza e 4 di grossezza all'estremità: sicchè la sommità di questo cuneo sfiori il medio livello dell'acqua. Tale massiccio serve a lanciar vascelli in mare.

Calzare (Caler) una pietra, è fermar la posa d'una pietra, mettere una *bietta* di legno sottile che determina la lunghezza d'una commessura. *Biette di marmo* si adoperano per posare il marmo.

ZIG-ZAG — Chiamasi così una serie di linee che formano, col loro ravvicinamento, degli angoli più o meno acuti.

ZOCCOLO — (Socle) — Vien dal latino *soccus*. E però fu paragonato il corpo inferiore su cui si innalza, o un piedestallo o una colonna al sandalo collocato sotto il piede dell'uomo.

Lo *zoccolo* infatti a qualsiasi oggetto s'applichi in architettura è sempre il corpo che serve di sostegno agli altri membri.

Nei corpi isolati, come colonne, piedestalli, basi, lo *zoccolo* è un solido, il più spesso quadrato meno alto che largo, collocato sotto le modanature e i profili. Gli si dà il nome di plinto.

Chiamasi *zoccolo* continuo lo stesso oggetto collocato pure al piede d'una trabeazione o d'un edifizio, ma che invece d'essere isolato corre di livello in una facciata, come tutti gli altri profili.

ZODIACALE — (Zodiacale) — Dicesi di una composizione dipinta o scolpita, nella quale sia figurato o scolpito un zodiaco (V. ZODIACO).

ZODIACO — (Zodiaque) — Sui monumenti il *zodiaco* è la rappresentazione d'uno de' grandi cerchj della sfera, in cui i pianoti si muovono, ed è diviso in dodici segni che il sole percorre in tutti gli anni.

Abbiamo detto *sui monumenti*, quantunque questa rappresontazione sia stata e sia ancora moltiplicata in molte fogge, e figuri sovente in altri oggetti che non sono edificj e costruzioni spettanti all'architettura. Lo che serve a spiegare che la nostra intenzione non è di considerare qui il *zodiaco* e di parlarne sotto il rapporto che può avere colla astronomia.

Vi sarebbe per altro una questione in questo argomento, la quale potrebbe interessare da un certo lato l'impiego che gli architetti e gli ornatisti hanno fatto delle rappresentazioni zodiacali ne' monumenti; e sarebbe quella di sapere se questa rappresentazione vi sia mai stata collocata per indicare, coll'ordine de' segni, e marcare lo stato del cielo all'epoca in cui il monumento è stato costruito. In questo caso, i *zodiaci* sarebbero altrettante inscrizioni cronologiche, le quali ci indicherebbero la data della costruzione degli edificj. Ma questa conghiettura, sulla quale erasi cercato d'innalzare un nuovo sistema di cronologia, si è trovata falsa da tutti i dotti che l'hanno esaminata, e contraddetta dalla evidenza de' fatti stessi, cioè dall'ordine de' segni, e dalla certezza dello stato, assai più moderno di quello che si era creduto, dei tempj egiziani, ove esistevano dei *zodiaci*. Per mezzo di confronti fatti pare che questi *zodiaci* siano *stati tutti eseguiti all'epoca romana.*

È degno di osservazione, secondo i critici, che di là derivi la conseguenza a cui siamo stati condotti in questi ultimi tempi per la triplice considerazione

delle inserizioni greche, dei cartocci geroglifici, e della differenza degli stili. Osservasi da prima che non si trovano *zodiaci* in alcuno de'tempj egiziani, la cui epoca anteriore a quella dei Romani non è a porsi in dubbio. I tempj della Nubia, di stile antico, e quelli di Tebe, alcuni de' quali risalgono ad un' epoca molto remota, non ne presentano alcuna traccia. Lo stesso dicasi di quelli di Pselci, di Parembolé, d'Ombos e d'Apollinopoli Magna, che appartengono ai tempi de' Tolomei. Quali sono dunque gli edificj in cui siansi rinvenuti dei *zodiaci?* Il tempio di Denderah, il cui *zodiaco* rettangolare appartiene (secondo la inscrizione del pronao) ai tempi di Tiberio, sotto il cui regno quel pronao è stato costruito, ed il cui *zodiaco* circolare è del tempo di un altro imperatore (probabilmente di Nerone). Il propylon d'Ackmin, che appartiene all' anno dodicesimo di Trajano (109 dell' era nostra). Il tempio grandioso d' Esnè, le cui scolture sono del regno di Claudio Germanico, come si rileva da' geroglifici. In una parola, un tempietto d'Esnè, le sculture del quale, in luogo di datare, come si era creduto, da tre mila anni avanti Gesù Cristo, sono state eseguite al tempo d'Adriano e d'Antonino, come lo dimostrano indubitati indizj, principalmente un' iscrizione greca, delineata a grossi caratteri sopra una facciata di quel tempio. Possiamo dunque riguardare come un fatto, che i *zodiaci* che si veggono in Egitto non furono monumenti cronologici, destinati a determinare l' epoca della costruzione de'loro tempj, con una rappresentazione dello stato del cielo in guisa che si avesse dovuto cercare ne' rapporti del sole con una tale e tal altra costellazione la data che doveva indicare quando i detti tempj fossero stati innalzati.

Si è inoltre cercato di spiegare le rappresentazioni *zodiacali* colla significazione più o meno probabile dei loro segni, e col loro rapporto coi lavori dell' agricoltura, secondo ciascuno de' mesi dell' anno. Quantunque sia quasi impossibile di assegnare precisamente la origine delle figure date alle costellazioni, possiamo conghietturare, dietro i documenti della storia, delle tradizioni e delle favole, che queste figure saranno state inventate allo scopo d' indicare il ritorno delle operazioni agricole, o delle circostanze atmosferiche importanti, come la stagione delle pioggie o del caldo. Per tal modo possiamo presumere che il segno di Vergine e la sua spica annunciassero il tempo delle messi; che la Libra significasse l' eguaglianza dei giorni e delle notti; che l'aquario ed i pesci designassero l'epoche delle innondazioni ecc. Il *zodiaco* figurato in questo sistema sarebbe stato una specie di calendario, i cui segni avrebbero avuto per oggetto il fissare nello spirito e nella memoria il ritorno e la successione delle stesse epoche, nei loro rapporti coi lavori annuali della campagna.

Non devesi però dimenticare che il *zodiaco* fu pure un monumento mitologico. Il primo istinto dell' uomo quello essendo di cercare gli Dei nel cielo, naturalmente le idee mistiche si frammischiarono a quelle dell' astronomia. Manilio ci fa sapere che ciascuna delle dodici principali divinità della favola presiedeva a un segno del *zodiaco*. Quasi tutto quello che sappiamo della mitologia sembra fondarsi su allegorie poetiche del cielo e degli astri che la popolano, come pure sulla influenza che la superstizione attribuiva al ritorno di certi fenomeni naturali.

Quando adunque si cerca la ragione più probabile della moltiplicazione delle rappresentazioni *zodiacali*, nelle opere dell' antichità, e sopra un gran numero di monumenti, siamo indotti a credere, che mai ne poteva nascere l' idea di farne, colla posizione dei segni, rispetto al sole, dei caratteri cronologici, capaci di indicare la data dei monumenti colla conoscenza del suolo in cui erano stati costruiti.

Non è altresì probabile che sieno stati figurati i segni del *zodiaco* ne' grandi monumenti architettonici, o nel soffitto di una piccola stanza del tempio di Tentiri in Egitto, o nel soffitto del pronao del tempio del Sole a Palmira, per servire o d'indicatori delle stagioni, o di regolatori delle opere campestri. Altre idee, altre credenze religiose, superstiziose e mitologiche, avranno suggerito l' impiego di queste composizioni.

Non abbiamo per avventura indicato la vera causa di questi segni così moltiplicati, rappresentati dal *zodiaco*, specialmente a Roma e sotto la dominazione romana. Tosto che l' opinione fu stabilita e accreditata, che diverse divinità, cioè potenze soprannaturali, presiedevano alle costellazioni, fu naturale allo spirito della maggior parte degli uomini di confondere insieme le due nozioni, o per meglio dire, di dare a questi corpi erranti sul loro capo un' anima, un' intelligenza ed una virtù particolare. Il paganesimo non consisteva che in questo; ed in questo celavasi il suo segreto. Egli dava uno spirito ad ogni corpo, ed un corpo ad ogni idea morale o metafisica. Nulla di più difficile alla intelligenza del maggior numero quanto il concepire la divinità in un' essenza puramente incorporea.

Quando tutti i segni della sfera, tutte le costellazioni *zodiacali* o straordinarie ebbero ricevuto dalle mani degli astronomi delle figure per renderli sensibili, e dei nomi per distinguerli, non fu più possibile che queste figure e questi nomi non venissero scambiati dall' ignoranza e quindi dalla comune degli uomini, nella immaginazione de' quali queste configurazioni e queste denominazioni fecero nascere la idea di essere attivi, possenti e capaci d' influire sulle cose umane.

E come siffatte credenze non avrebbero esse preso corso? Da che, come tutti convengono, eransi stabilito dei rapporti certi fra l' ordine dei segni del *zodiaco*, per esempio, e l' ordine delle stagioni e dei lavori campestri, nulla potè impedire che venisse attribuito ad una virtù di questi fenomeni le variazioni e gli effetti diversi che si vedevano accadere nel corso

delle opere della natura, le cagioni della quale ci sono affatto ignote. Imperocchè è naturale di voler sempre assegnare una causa agli effetti, e naturale poi, quando questa causa è limitata alla nostra intelligenza, d'immaginarne una, piuttosto che confessare la propria ignoranza. Così noi vediamo ancora al presente ricercare nelle fasi della luna il principio delle variazioni della stagione e dell'atmosfera.

In una parola, l'idea dell'astro, e quella della divinità essendosi confuse nella nozione delle costellazioni, fu naturale l'attribuire all'astro le proprietà di intelligenza, di prescienza e d'influenza morale e fisica sulle cose umane, che entrano di diritto nelle attribuzioni della divinità. Di qui l'astrologia *giudiziaria.*

Suo scopo fu, come è noto, di soddisfare questo istinto che porta l'uomo a voler penetrare nell'avvenire; e, convien confessarlo, giammai argomento a divinazione non ebbe ad esercitare un impero meno assurdo sugli spiriti, perocchè nessuna follia non parve poggiare sopra un principio, e su mezzi più impotenti. Del resto, quello che possiam dire, si allontana troppo dal nostro oggetto. A noi basti d'aver fatto presentire la principale ragione, che avendo dato un'alta importanza religiosa e politica a queste rappresentazioni, legate tutte insieme alla mitologia, alla scienza astronomica e all'arte divinatoria, ne ha perpetuato a un tal punto l'uso, che ne esiste anche oggi alcune pratiche usuali, ed alcune opinioni popolari.

Ciò che possiamo dire si è che il *zodiaco*, come monumento astrologico, non sembra, neppure in Egitto, risalire ad una remota antichità, poichè gli edificj e le mummie, in cui se ne vede la rappresentazione, non datano che dall'epoca dell'impero romano. Egli è certo che presso i Greci, le opinioni, sulla influenza degli astri, erano, siccome pare, limitate ai rapporti meteorologici, vale a dire ai semplici pronostici relativi alle variazioni dell'atmosfera ed alle pratiche dell'agricoltura. Ed allora da questa divinazione, se possiam dirla materiale, passando l'astrologia, detta *giudiziaria*, alla scienza divinatoria degli avvenimenti della società, dei destini degli imperi e degli uomini, ed in fine alla profezia di tutto ciò che nascondeva l'avvenire, nel corso delle cose umane; l'astrologia (dicemmo) divenne una vera religione. Fu allora pur anche, ch'esso ebbe ad appropriarsi tutti i mezzi pei quali le credenze superstiziose prendono la maggiore consistenza; e fra questi mezzi, uno de' più attivi è quello che vien loro somministrato dalle arti d'imitazione.

Seguendo l'ordine de' tempi noi ci faremo a percorrere brevissimamente le rappresentazioni *zodiacali* nel loro semplice rapporto coll'impiego che ne fanno le arti del disegno, e soprattutto quelle dell'architettura.

Egli è nell'Egitto moderno, vogliamo dire nell'Egitto sotto la dominazione romana, come pare dimostrato, che si riscontrano dei *zodiaci* scolpiti sulle pareti e su altre parti degli edificj sacri. Essi vi sono eseguiti, ora in fascie longitudinali come nel pronao di Denderah, nel propylon d'Ackmin, nel gran tempio e nel tempietto d'Esnè; ora in soffitti ed in forma circolare, come il famoso *zodiaco* di Denderah, il quale occupava una piccola sala in giro del pronao di cui si è fatta menzione. Nel tempio d'Ermonti trovasi parimenti un piccolo locale, nel cui soffitto venne scolpita una scena composta di parecchi simboli del *zodiaco*. Questo tempio non essendo stato terminato, v'ha fondamento di credere che sia d'una epoca molto recente.

Il più antico di questi *zodiaci* è quello di forma rettangolare, appartenente al pronao di Denderah, il quale porta un'iscrizione greca del regno di Tiberio. Secondo tutte le probabilità che hanno giustificato le ricerche e le scoperte recenti, intorno all'epoca dell'esecuzione di siffatti monumenti, il *zodiaco* circolare di Denderah risalirebbe, come si è detto, al regno di Nerone.

Di tutti i *zodiaci* che noi conosciamo esso è quello che presenta all'arte del disegno, nell'aggiustamento delle sue forme e nella composizione de' dettagli accessorj, l'insieme decorativo il più proprio ad essere imitato quale ornamento di un soffitto. Ecco la descrizione che permette di farne il suo punto di vista che ci deve occupare.

Il cerchio intero inscritto in un quadrato, è sostenuto da dodici figure distribuite agli alti punti principali della circonferenza, stese le braccia come per sorreggere il planisferio. Ai quattro angoli del quadrato è una donna in piedi, e ad ogni punto di mezzo del cerchio, tra queste donne, vedesi un gruppo di due uomini colla testa di sparviere ed inginocchiati, i quali stanno in attitudine, di sostenere il quadrato del cerchio. Giova confessarlo, sarebbe difficile ad un ornatista di trovare un motivo più semplice ad un tempo e più variato, un insieme più ingegnoso e meglio appropriato alle convenienze della superficie di un soffitto, vale a dire di un piano orizzontale. Molto tempo prima che caratteri assai più positivi avessero avvicinato a noi l'epoca che vide sorgere il monumento di Denderah, ci è sembrato che questo partito di ornato regolare, il solo, secondo noi, che possa essere citato in mezzo ad innumerevoli lavori di geroglifici dell'Egitto, contrastasse non poco colle pratiche manuali di questo genere di scrittura, perchè vi si sospettasse un gusto nuovo ed una invenzione estranea all'Egitto.

Il *zodiaco* di Denderah, misurato nella sua forma quadrata, ha 7 piedi 9 pollici di sviluppamento in tutti i sensi. Il diametro del cerchio interno è di 4 piedi e 9 pollici. Il soffitto sul quale è scolpito è formato, come lo sono tutti quelli dell'Egitto, di lastre di pietra la cui grossezza è più d'un piede. Questa pietra è di arenaria molto compatta. La superficie totale si divide in due parti, vale a dire in due la-

stre, una delle quali comprende i tre quarti della sua larghezza.

Il *zodiaco*, dopo quello di Denderah, il più ragguardevole fra quelli che figurano nelle opere dell'architettura, ci pare sia quello di Palmira, il quale è inciso, tav. 19 delle Antichità di questa città.

Il *zodiaco* circolare fa parte degli scompartimenti che ornano il pronao del tempio del Sole. Il suo cerchio è parimenti inscritto in un quadrato formato dalle diverse linee dei piccoli cassettoni con entro dei rosoni, che vi sono profusi. Gli angoli del quadrato, in cui è chiuso il cerchio del *zodiaco*, sono ornati di aquile, le cui ali tese sembrano essere il sostegno del quadrante. Il mezzo del cerchio *zodiacale* è occupato da sette scompartimenti, a guisa di piccoli cassettoni esagoni, che sono riempiti dai busti di sette figure che i disegni, troppo leggermente eseguiti di M. Wood, non permettono di ben caratterizzarne alcuna in particolare. Tuttavolta prendendo in considerazione il numero sette ed i tratti di alcune di quelle teste, fra le quali se ne distingue una con raggi, è facile il pensare che rappresentino li sette pianeti. Secondo questa congliettura molto probabile, per non dir certa, si vede che Venere risponde ai Gemini, il Sole al Leone, la Luna alla Bilancia, Mercurio al Sagittario. I tre altri scompartimenti sono occupati da tre figure a testa barbuta, le quali non possono che rappresentare Marte, Giove e Saturno.

Questa corrispondenza delle divinità astronomiche coi dodici segni del *zodiaco* si discuopre e si dimostra con maggior evidenza, sopra un monumento singolare riportato e commentato dal Visconti nei *Monumenti Gabinj.*

Si è trovato nelle ruine di Gabio una grande e bell'ara, di una forma affatto singolare. Essa consiste in un disco di marmo pentelico, il quale poggiava ed era isolato, non già verticalmente, ma orizzontalmente sopra un sol piede. Questo disco ha tre palmi e due terzi di diametro; la sua grossezza ha un po' meno d'un palmo. Il mezzo della parte superficiale del disco è incavato circolarmente, ed intorno sono disposte, seguendo la linea del cerchio esterno, dodici teste, vedute come coricate, e che sembrano busti di grande rilievo e d'un'eccellente esecuzione.

Questi dodici busti orizzontali rappresentano le dodici divinità maggiori; che si riconoscono la maggior parte ai simboli che le accompagnano, e quelle che mancano di attributi si spiegano da sè stesse colla loro fisonomia o per loro riunione colle altre.

Sulla grossezza di questo disco orizzontale sono scolpiti i dodici segni del *zodiaco*, e ciascuno è accompagnato da figure o simboli allegorici, di cui la mitologia avea creato i loro attributi. Ora nulla prova meglio quello che abbiamo premesso, cioè che quasi tutti i *zodiaci* appartennero esclusivamente od all'astrologia, o semplicemente alla mitologia, quando non furono vaghe rappresentazioni di cui gli artisti si servirono per indicare semplicemente il soggiorno de' Numi.

I versi di Manilio si applicano con tanta esattezza al *zodiaco* mitologico di Gabio, che reputiamo prezzo dell' opera il riportarli:

> Lanigenum Pallas, Taurum Cytheræa tuetur,
> Formosus Phoebus Geminos, Cyllenia Cancrum,
> Tuque pater, cum matre Deûm, regis ipse Leonem,
> Spicifera est Virgo Ceres, fabricataque Libra
> Vulcani; pugnax Mavortii Scorpios haeret,
> Venantem Diana virum, sed partis equinae
> Atque angusta fovet Capricorni sidera Vesta,
> Et Jovis adverso Junonis Aquarius astrum est,
> Agnoscitque suos Neptunus in æthere Pisces.
> (*Astronom. l. II, v. 439 e segg.*)

Il *zodiaco* fu spesso impiegato nelle opere dell'arte presso i Romani, come semplice ornamento di convenzione, come si può vedere in parecchi monumenti, che furono quadranti solari o calendarj rustici. Tale si è il monumento singolarissimo detto *calendario rustico* o *calendario farnese.* Esso è un marmo quadrato, di cui ogni faccia contiene tre segni del *zodiaco* e tre colonne in cui sono segnati i nomi dei mesi e quelli delle divinità tutelari, infine la lunghezza delle ore equinoziali e naturali del giorno e della notte. Si sa che le ore civili dei Romani erano differenti. Questo marmo formava la base di un quadrante solare.

Troviamo su parecchi monumenti di scultura il *zodiaco* che serve di cornice a una figura di Giove. Ve ne ha uno a tutto rilievo nella Villa Albani, in cui Giove, in gran rilievo, occupa il mezzo d'un *zodiaco* verticale, sostenuto da una specie di Atlante scolpito a tutto rilievo.

A noi pare, e l'abbiamo già fatto presentire, che le arti del disegno ebbero ad impadronirsi della rappresentazione e della configurazione del *zodiaco*, come di un simbolo divenuto volgare e che era compreso da tutto il mondo, pe. dare l'idea del ciclo, senza alcuna pretesa alla scienza astronomica, nè astrologica. Così noi vediamo sopra una bellissima agata antica (*Causei Museum Romanum*, *tom.* 1, *tav.* 37) il Sole rappresentato in una quadriga, in mezzo ad una cornice ovale in cui sono scolpiti i dodici segni del *zodiaco*, che a dir vero non indicano qui che il cammino percorso dal Sole. Ma per non allegare molti esempi, noi rimetteremo il lettore a due pietre incise, in cui Giove occupa il centro d'un *zodiaco* circolare. Nell'uno egli è accompagnato da Marte e da Mercurio, ed il suo trono è sostenuto da Nettuno. Nell' altro lo si vede con una porzione del globo sotto i piedi; da un lato è Venere con Amore in atto supplichevole; dall'altro lato, Mercurio è rappresentato in atto di partire per adempiere agli ordini del Nume.

Il *zodiaco*, sotto la mano de'pittori e scultori, dovette effettivamente divenire una immagine compendiata dell' Olimpo o del soggiorno celeste degli

Dei. Esso servì di poi ad indicare il cielo, e questo segno emblematico fu talmente diffuso che accadde, come a molti altri di cui ignoriamo la origine, di cadere sotto il dominio del così detto ornato.

Non che si voglia contrastare che alcune reminiscenze di astrologia giudiciaria non abbiano anche potuto, nel medio evo ed in mezzo alle credenze cristiane, trovare ancora qualche fede in certi spiriti. Però a noi sembra che l'impiego del *zodiaco* figurato, per segnare il corso del sole nell'anno, e i dodici mesi che lo compongono, avrà dovuto e dovrà sempre perpetuarne l'immagine. Secondo questa pratica, la figura dei segni del *zodiaco* non è più che un carattere indicativo dei dodici mesi, e ridotto a questa insignificante destinazione, noi crediamo che si possa considerare a giusta ragione come un puro ornamento di decorazione.

In questo modo va spiegata la sua comparsa fra le sculture delle chiese gotiche; perocchè, sebbene sia vero che certi pregiudizj astrologici, comunque estranei al cristianesimo, abbiano sussistito presso molte persone, ed abbiano potuto essere ancora molto vivi ne' secoli in cui furono costruite le chiese, le cui facciate presentano figure del *zodiaco*, noi siamo d'avviso che sarebbe difficile di assegnar loro un altro impiego fuor quello che abbiamo indicato. Quando si sappia quale strano miscuglio l'ignoranza di que' tempi ha fatto di tutte le parti d'ornato, d'allegorie favolose, di dettagli mozzi e incoerenti, in somma di tutti gli avanzi sfuggiti alla distribuzione de' monumenti antichi; quando si vede che venivano copiati senza badare al loro antico significato, e nemmeno che ne avessero avuto uno, bisogna persuadersi che le figure del *zodiaco* non ebbero una sorte diversa. Nessuna rappresentazione figurata non fu così moltiplicata come questa, e non ebbe negli ultimi secoli dell'impero romano, tanta voga, nè esercitò tanto, sotto tutte le forme e in tutte le materie, i processi di tutte le arti.

Perchè dunque questi segni, conosciuti allora da tutto il mondo, e che non potevano più avere altro significato generale che quello che si attribuisce loro anche presentemente sui nostri calendarj, non potevano essere introdotti come semplici oggetti d'ornato, nelle combinazioni di quegli operaj incaricati di frastagliare, non importa in qual modo, tutti gli spazj delle facciate delle chiese? E non vediamo noi le porte di bronzo fatte in Roma nel 1445 per l'antica fabbrica di San Pietro da Antonio Filarete, e Simone, fratello di Donatello, riprodurre, nei fogliami che accompagnano, le imposte, alcuni soggetti mitologici impropriamente collocati se si riguarda al monumento, ma che non furono riguardati che come dettagli o rabeschi senza alcuna consegnenza?

Troviamo fra molti altri esempj, che si potrebbero allegare, un *zodiaco* da tempo antico scolpito in una delle porte laterali della chiesa cattedrale d'Autun. Dupuis ha descritto quello della chiesa di nostra Donna a Parigi, e Lalande ha dato i dettagli del *zodiaco* della chiesa di Strasburgo.

Se noi dovessimo seguire la storia del *zodiaco* nel suo rapporto coi nostri tempi moderni, vale a dire collo stato attuale della scienza, e coll'uso che ne possono fare le nostre arti, sarebbe forza il conchiudere ch'esso è divenuto affatto estraneo allo studio ed alle cognizioni dell'astronomia; che l'astrologia, in qualunque modo e a qualunque grado venga considerata, è interamente sbandita dalle credenze e dalle opinioni anche del volgo; ch' essa non può avere conservata, nelle forme delle nostre arti, altra autorità che quella di cui le allegorie del paganesimo hanno legato le tradizioni alle finzioni della nostra poesia ed alle nostre locuzioni metaforiche.

Per siffatto motivo Giambattista e Giorgio mantovano, ad imitazione di Raffaello nel suo Giudizio di Paride, e trattando lo stesso soggetto, hanno fatto vedere l' ingresso del palazzo di Giove circondato da un semicerchio del *zodiaco*. Non sappiamo dire come sia divenuto comune l'uso di questa rappresentazione, applicata ai quadranti in grande, ed in più piccolo ai cartelli di ogni specie, che servono d'inviluppo ai movimenti di un orologio. Nulla in fatti di più analogo alla forma naturale dei quadranti orarj; e si potrebbero citare, ove occorresse, alcune di queste composizioni adattate da poco dall' architettura per l' ornato di un orologio nella facciata di un monumento pubblico.

ZOFORO — (Zophorus) — Voce greca composta di *zoon* animale, e *fero* io porto. Dalla voce *zoon* che letteralmente si traduce per *animale*, non devesi conchiudere che il *zoforo* non ammetta verun'altra rappresentazione che quella di *animali* propriamente detti. Questo vocabolo generico significa *chi ha vita, essere vivente*. In greco pertanto significava in generale quello che noi comprendiamo, in un modo speciale, nelle opere dell'arte, sotto la denominazione di *figura*.

Il *zoforo* dunque, fra i diversi membri dell' architettura, era nella composizione degli ordini, la parte sulla quale si scolpivano delle figure. Questa parte era, ed è ancora, ciò che noi chiamiamo *fregio* (V. questa parola).

Noi dobbiamo intendere per *figure*, come i Greci intendevano per animali, non solo le rappresentazioni di esseri viventi, ma ben anche molte altre che entrano nel dominio dell' ornato. Di tal modo chiamavasi *zographos* il pittore, e *zographia* la pittura, non perchè l' uno e l' altra rappresentassero soltanto animali ed esseri viventi, ma perchè questi oggetti d'imitazione erano a capo di quelli che l'arte sapeva riprodurre, o perchè queste voci, come molte altre, dovevano la loro origine e la loro formazione alle prime impressioni che fecero sugli uomini le prime o le principali opere nei primordj della imitazione.

Del resto, che il *zoforo* abbia frequentemente ri-

cevuto rappresentazioni di figure umane o di animali, gli avanzi numerosissimi dei monumenti antichi ne fanno anche al dì d' oggi testimonianza.

Dir non saprebbesi come siansi conservate delle figure, a bassorilievo, di terra cotta che, come lo provano chiaramente i buchi dell' impiombatura che le tenevano attaccate alla superficie del fregio, ne fecero con molto gusto ed economia nel tempo stesso l' ornato e la decorazione ricorrente. Che quest' uso fosse antichissimo, lo dimostra lo stile estremamente barbaro delle figure in terra cotta del *zoforo* di un antico tempio, di cui fecesi nel 1784, la scoperta a Velletri, l' antico *Veliternum*, capitale dei paesi dei Volsci. Queste figure sono colorite, come lo erano quasi tutte quelle che si moltiplicavano, con forme di terra cotta, per ornamento dei fregi.

Le collezioni di antichità ed i Musei sono pieni di bellissimi bassirilievi di terra cotta, la cui ripetizione assai frequente prova ch' essi erano eseguiti colla forma. Tutte queste figure furono staccate dai fregi di antichi monumenti. L' intera loro conservazione, il pregio della loro composizione e l'esattezza della loro esecuzione fanno deplorare che non si rinnovi oggigiorno questo processo speditivo ad un tempo ed economico di ornare gli edificj.

Il *zoforo* (o fregio) era, in vero, col frontone la sola parte che potesse ammettere l' uso di figure scolpite. L' ordine dorico dovette per primo contribuire ad accreditare quest' uso. Gl' intervalli dei triglifi, detti *metope*, parvero dover chiamare l' arte dell' ornato all' abbellimento di questi spazj, soprattutto se, come si crede, il triglifo stesso fu un oggetto riportato ad opera finita, per coprire le teste dei travi. Sembra in fatti che la massima parte dei bassirilievi di terra cotta di cui abbiamo or ora parlato, a giudicarne soltanto dalla figura quadrangolare delle loro dimensioni, fossero semplici *metope*.

Il *zoforo* (o porta-figure) non fu necessariamente, non ostante il nome che gli venne imposto, ornato di figure scolpite. Sovente era anche liscio; come si rileva da moltissimi monumenti. Vitruvio stesso lo attesta (*lib. III, cap.* 5) « Il *zoforo*, al di sopra » dell' epistilio (l' architrave) dev' essere un quarto » meno alto dell' *epistilio*. Ma se vi si devono in» trodurre delle figure, dovrà allora avere un quarto » di altezza di più dell' *epistilio*, perchè le sculture » prendano maggior importanza ». *Item zophorus supra epistylium, quarta parte minus quam epistylium. Sin autem sigilla designari oportuerit, quarta parte altior quam epistylium, uti auctoritatem habeant sculpturae.*

Questa osservazione di Vitruvio, che sembra d'altronde fondata sopra una buonissima ragione, può trovare esempj che la giustifichino in uno dei principali monumenti dell' antichità. Possiamo in fatti convincerci, dietro i disegni che Stuart ha dato del tempio di Minerva in Atene, che il *zoforo*, od il fregio dorico di questo tempio, le cui metope sono ornate di sculture rappresentanti il combattimento dei Centauri e dei Lapiti, ha in realtà un quarto di più di altezza dell' architrave.

ZOLFO — (Soufre) — Sostanza minerale combustibile e fusibile che fusa penetra nelle menome cavità. Si adopera con buon effetto per assicurar griglie e spranghe di ferro nei luoghi bassi non essendo questa materia soggetta a venir alterata dall'umidità.

ZOTECA — (Zotheca) — Questa parola latina è affatto greca, composta dei vocaboli θήκη, *repositorium* et ζοω *vivo* o ζωον, termine generico che significa *essere vivente*.

Noi troviamo nella interpretazione della parola latina ch' essa può ammettere due significati.

Secondo il Forcellini (alla parola *zotheca*) significava *piccola camera, alcova, gabinetto*, vale a dire, una camera da letto, un piccolo ritiro attiguo, per istudiare o per riposare; e l' interprete cita all' appoggio di tale spiegazione il passo seguente di Plinio il giovane (*lib. II, lettera* 17). *Contra parietem medium zotheca per quam eleganter recedit, quae specularibus et velis obductis reductisve, modo adjicitur cubiculo, modo offertur.* » Verso il mezzo del muro è praticato, con molta eleganza, uno sfondo il quale, col mezzo di un assito con vetri e tende che s'apre o chiude a piacere, ora si aggiunge ed ora no alla stanza principale ».

Dietro questo passo, che è chiarissimo, *zoteca* è un piccolo gabinetto, un piccolo luogo di riposo per una persona sola, perchè Plinio aggiunge che non vi stava che un letto e due sedie.

La composizione della parola, come si è detto, si presta ancora ad un significato che potrebbe sembrare più preciso. In fatti, volendo che la parola ζοων (come in *zodiaco* e *zoforo*) indichi una figura d'essere viventi o di animali, sembra che debba esservi stata una parola che indicasse un tempo questi sfondi, che furono comunissimi negli edificj, ed in cui si collocavano delle statue; sfondi che i moderni esprimono colla parola *nicchia* (V. questa parola).

Tuttavia, come abbiamo già fatto osservare, non trovasi in tutto Vitruvio alcuna menzione di ciò che noi chiamiamo *nicchia*. Perciò i critici non avevano avuto fin qui alcun modo di tradurre la detta parola in latino, che fosse conosciuta da qualche passo perentorio. Le voci *loculus, loculi*, suscettibili di molte significazioni, che esprimono generalmente la idea d'un luogo da riporvi separatamente diversi oggetti, l'idea di cassa, di astuccio ecc., erano sembrate le più acconce a rendere l' idea di nicchia.

Alla parola *nicchia* noi abbiamo annunziato, senza addurne le prove, che il Visconti aveva commentato ne' suoi *Monumenti Gabinj* un' iscrizione autenticissima trovata nelle ruine di Gabio (V. questa voce), in cui la parola *zoteca* significava indubitatamente ciò che noi chiamiamo *nicchia*, come ricettacolo d' una statua nelle opere d' architettura,

Noi faremo qui conoscere questa inscrizione, e riferire su questa parola i commenti del famoso antiquario:

A. Plautius, ecc. Templum cum Signo
Aereo effigie Veneris item signis aereis
N. IIII. depositis in Zothecis et Balbis
Aereis et aram aeream.

Il vocabolo *zoteca*, che si legge in questa iscrizione al dativo plurale, è stato spiegato e tradotto sino al presente qual sinonimo delle parole francesi *piccolo ridotto*, *gabinetto*, *alcova*, vale a dire come il ricettacolo che può contenere un essere vivente secondo la interpretazione data più sopra della voce greca ζωον, *zoon*, od anche assegnando alla voce ζωον la semplice significazione d'*animale*, come una gabbia da contenere animali, e simili.

Però, come abbiamo detto superiormente, e come il Visconti lo conferma esuberantemente ne' commenti della nostra inscrizione, da parecchi passi degli scrittori greci, la parola ζωον, in molti suoi composti, esprime la idea non solo di un essere vivente, ma della immagine o dipinta, o scolpita, od incisa, dell' uomo.

Il vocabolo *zoteca* preso pertanto nel senso proprio e speciale della voce *theca*, composta di ζωον, dovette esprimere l' idea di un ricettacolo da figure, d'un locale proprio a ricevere, non un uomo vivente, ma la sua immagine o la sua statua. Possiamo credere che la idea che rende la parola *armorie*, armadio, per la quale si è tradotta sovente la voce *theca*, ha potuto e dovuto pur anche indurre a dare lo stesso nome a ciò che noi chiamiamo *nicchia*. In fatti, un gran numero d' armadj, destinati alla conservazione di una quantità d' oggetti, si presentano anche adesso, in tutte le case, come sfondi praticati nei muri, ed è a somiglianza di questa pratica usuale, che se ne fecero di mobili e di portatili. Ogni armadio di qualunque siasi genere ch' esso sia, porta con sè la idea di chiusura col mezzo di imposte che si aprono e si chiudono a piacere.

E perchè non ve ne saranno stati del pari ne' più antichi tempj, all' epoca specialmente in cui i simulacri divini erano ordinariamente fatti di legno, e guerniti di stoffe naturali? Perchè queste figure, ed alcune altre di preziosa materia, non saranno state rinchiuse in vere nicchie, o aderenti alle pareti o mobili, e tolti alla vista giornaliera con porte od imposte d' armadj, nella stessa guisa che vediamo praticato tuttora in qualche paese, rispetto ad alcune immagini di divozione?

Se probabilissimamente questa pratica che si lega all' istinto religioso che presso i moderni aveva luogo soprattutto in ciò che un tempo si chiamava, e che tuttora si chiama, *i tesori*; se, dicemmo, questa pratica fu usuale, è certo che la voce *theca*, luogo di *conservazione*, fu naturalmente assegnato a quei ricettacoli d' immagini venerate, e di statue preziose. Quindi la stessa voce dovette applicarsi, o nel tempo stesso, o posteriormente, ad ogni sfondo nel muro, in cui si collocarono statue d'ogni genere, non più chiuse, ma scoperte, come vediamo e pratichiamo nelle *nicchie*.

Da ciò rilevasi come il primo significato della parola *zoteca*, nel senso in cui Plinio il giovane l'ha impiegata, per indicare il piccolo ridotto a foggia di alcova con invetriata, che era un annesso del *cubiculum* di cui egli parla, corrisponde, per una naturalissima analogia, al secondo significato.

Col primo significato, noi intendiamo semplicemente parlare dell' ordine delle due nozioni in questo articolo. Ora, quale dei due impieghi della parola, o nelle pratiche usuali o domestiche della vita, o negli usi religiosi o relativi alle statue, avrà preceduto l'altro? Il provarlo a noi sembra del pari difficile che inutile. Basta che vi abbiano fra i due significati dei rapporti comuni, perchè si possa giustificarne l' uso tanto in un senso che nell' altro: Se l' architettura antica non avesse fatto uso di nicchie ne' suoi fabbricati, se anche questa pratica non fosse comprovata da una sì grande quantità di esempj, che non occorre addurre, si potrebbe o negare o mettere in dubbio la esistenza di una parola per esprimere un oggetto, che non fosse da noi conosciuto.

Ma noi abbiamo fatto vedere alla parola Nicchia, che gli antichi misero in opera tutte le forme delle nicchie conosciute. Avranno quindi avuto un termine usuale per indicare un oggetto così comune.

Or chi negherebbe di vedere nella inscrizione da noi riportata, la vera denominazione di tale oggetto nel termine *zoteca?* Questo termine non vi è stato impiegato isolatamente; ma per lo contrario esso è in relazione coll' uso di contenere delle statue di bronzo. Le quattro statue di bronzo erano poggiate *in zothecis. Signis aereis depositis in zothecis.*

La composizione pertanto della parola, il senso proprio delle due voci di cui è formata, l' analogia evidente fra il significato usuale di questi due termini applicati all' uno ed altro uso, la necessità che l' idea e l' uso di nicchia nell' architettura antica, avessero un termine proprio e adottato; l' autorità in fine della inscrizione di Gabio, e la opinione del dotto archeologo Visconti, tutto questo ci sembra provare che i Greci probabilmente, ma in particolare i Romani, dessero alla nicchia il nome di *zoteca*.

FINE DEL SECONDO ED ULTIMO VOLUME.